M 76/641
сер. 5, № 1

Образовательная библіотека.

Серія V, № 1.

М 76/641

Д-ръ Рудольфъ Лотаръ.

ГЕНРИХЪ ИБСЕНЪ.

Переводъ со 2-го нѣмецкаго изданія

О. А. Волькенштейнъ.

Съ портретомъ и автографомъ Генриха Ибсена.

Цѣна 60 коп.

Издательство
О. Н. Поповой.
Невскій, 54.

С.-Петербургъ.
1903.

Книжный магазинъ О. Н. ПОПОВОЙ

(*Спб., Невскій, 54*)

высылаетъ иногороднимъ всякаго рода книги и учебныя пособія, принимаетъ подписку на всѣ періодическія изданія.

Книжный магазинъ принимаетъ на себя составленіе каталоговъ для народныхъ и общественныхъ библіотекъ.

При книжномъ магазинѣ продаются волшебные фонари Парижской фирмы Мазо для школы и для дома—„Сціоптиконъ". Ц. (въ жестяномъ футлярѣ) 30 р. безъ пересылки.

Имѣется громадный выборъ картинъ для чтеній. Цѣна картинъ: нераскрашенныхъ—по 40 коп., раскрашенныхъ—по 80 коп. безъ пересылки.

Подробный списокъ картинъ высылается за семикопѣечную марку.

Каталогъ изданій и книжнаго магазина и краткій списокъ картинъ высылается по требованію безплатно.

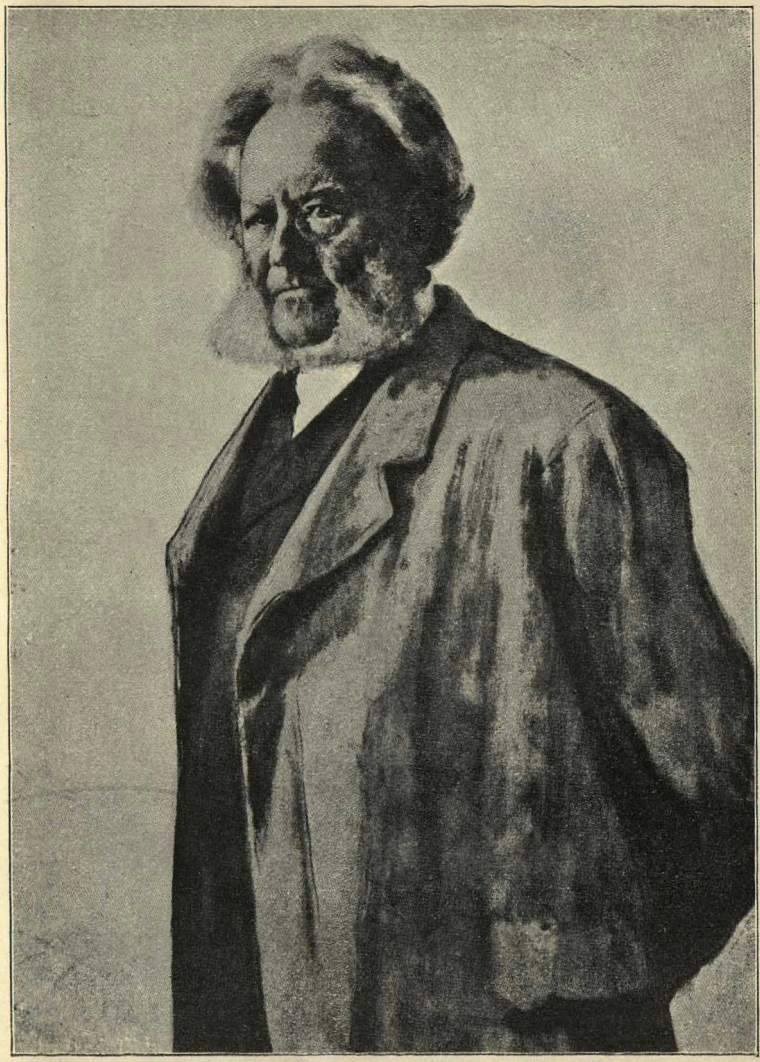
Книга имеет: 88 стр.

Печатных листов	Выпуск	В переплетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №	Наклад и исписка
11					2	Д 32	

At leve er krig med trolden
i hjertets og hjernens hvælv;
at digte – det er at holde
dommedag over sig selv.

(Leben heisst: in Herz und Hirn
Kampf mit finstern Gewalten;
Dichten heisst: ein Strafgericht
Ueber sich selber halten.)

d. 11 Aug: 1883. Henrik Ibsen



Образовательная библіотека.

М 76/641 @

Серія V, № 1.

[2 вкл]

Д-ръ Рудольфъ Лотаръ.

ГЕНРИХЪ ИБСЕНЪ

Переводъ со 2-го нѣмецкаго изданія

О. А. Волькенштейнъ.

Съ портретомъ и автографомъ Генриха Ибсена.

Издательство
О. Н. Поповой.
Невскій, 54.

С.-Петербургъ
1903.

Дозволено цензурою С.-Петербургъ. 8 Октября 1902 г.

Типо-Литографія И. Усманова, Вознесенскій пр., д. 47.

26360-38

ГЛАВА I.

Юность Ибсена.

Генрихъ-Іоганнъ Ибсенъ родился 20 марта 1828 г. въ норвежскомъ городкѣ Скіенѣ. Онъ былъ первымъ ребенкомъ у своихъ родителей. Отецъ его, Кнутъ Ибсенъ, былъ богатый купецъ и судовладѣлецъ. Мать, Марія-Корнелія, происходила изъ зажиточной семьи нѣмецкаго купца Альтенбурга. Предки Ибсена, родословное дерево которыхъ можно прослѣдить далеко вглубь XVIII в., всѣ занимались судоходствомъ. Женская линія внесла въ семью чуждую кровь. Прабабушка была шотландкой, бабушка и мать—нѣмецкаго происхожденія. Люди, знавшіе старшее поколѣніе семьи, разсказываютъ, что женщины отличались сдержаннымъ и замкнутымъ характеромъ, были скромны и религіозны. Мужчины, напротивъ, были люди веселые и жизнерадостные: юморъ дѣда и остроуміе отца доставили имъ не только извѣстность, но даже славу.

Скіенъ въ то время былъ крошечнымъ городкомъ съ населеніемъ едва въ 3.000 человѣкъ (въ 1832 г. тамъ насчитывалось всего 3.200 жителей, въ настоящее время—10.000). Онъ лежитъ со своими деревянными домами у обширной бухты, годной для нагрузки и разгрузки даже большихъ океанскихъ пароходовъ. Въ этой гавани—все счастье города: она—источникъ его благосостоянія. Отъ моря Скіенъ отстоитъ на 11 километровъ, но соединяется съ нимъ широкой рѣкой. Не доходя города, Скіенсельфъ дѣлаетъ крутой поворотъ и низвергается съ окрестныхъ скалъ двумя мощными потоками. Здѣсь, на одномъ изъ острововъ, еще въ дѣтскіе годы Ибсена, возникъ монастырь. Силой падающей воды приводится въ движеніе множество лѣсопильныхъ мельницъ: ихъ визга и скрипа Ибсенъ не могъ забыть во всю свою жизнь. Домъ, гдѣ родился Ибсенъ, стоялъ на базарной площади, невдалекѣ отъ

водопада. Этотъ домъ былъ извѣстенъ подъ именемъ «Штокмансгаарда». Прямо противъ него, посреди площади, возвышалась церковь съ широкой башней. Направо стоялъ позорный столбъ, давно уже не знавшій употребленія; налѣво помѣщалась ратуша съ тюрьмой и ямой для сумасшедшихъ. Ибсенъ сообщилъ своему біографу, Генриху Егеру, что особенно сильно привлекало его вниманіе въ Скіенской церкви: «Это былъ толстый и тяжеловѣсный бѣлый ангелъ съ чашей въ рукахъ, который всю недѣлю парилъ высоко подъ сводами церкви, а по воскресеньямъ, во время крестинъ, плавно спускался къ намъ. Но, быть можетъ, еще больше бѣлаго ангела въ церкви меня занималъ черный пудель, обитавшій на вершинѣ башни, съ которой по ночамъ сторожъ выкрикивалъ часы. У пуделя были огненно-красные глаза. Онъ показывался весьма рѣдко. Сколько мнѣ извѣстно, онъ появился собственно всего одинъ разъ. Это было въ ночь подъ Новый годъ, какъ разъ въ то время, когда сторожъ прокричалъ въ передній люкъ башни «часъ» ночи. Въ этотъ моментъ черный пудель взошелъ вслѣдъ за нимъ по лѣстницѣ, ведущей на башню, остановился и только посмотрѣлъ на него горящими глазами. Это все, что онъ сдѣлалъ, но сторожъ въ слуховое окно бросился съ башни внизъ и упалъ посреди рынка. Здѣсь его нашли мертвымъ набожные прихожане, спозаранку собиравшіеся къ утренней проповѣди въ это новогоднее утро. Съ тѣхъ поръ съ башни Скіенской церкви уже никогда больше сторожъ не выкрикивалъ «часа ночи». Съ башней у Ибсена связано еще одно воспоминаніе юности. Однажды няня поднялась съ ребенкомъ на башню и посадила его у люка. «Я еще ясно помню, до чего я былъ пораженъ, когда увидѣлъ сверху не людей, а однѣ только шляпы. Я смотрѣлъ внизъ въ наши собственныя комнаты, видѣлъ оконныя рамы, гардины и въ одномъ изъ оконъ мою мать; черезъ крышу я могъ даже заглянуть во дворъ дома, гдѣ у входа въ конюшню стояла на привязи, обмахиваясь хвостомъ, наша гнѣдая лошадь. Блестѣло висѣвшее на дверяхъ жестяное ведро». Легко представить ужасъ матери, когда она увидѣла своего мальчика въ люкѣ на верхушкѣ башни. Ибсенъ такъ заканчиваетъ разсказъ объ этомъ первомъ приключеніи своей жизни: «впослѣдствіи, въ дѣтствѣ, сколько разъ я ни проходилъ по рынку, я всегда взглядывалъ вверхъ на башенный люкъ; мнѣ казалось, что и этотъ люкъ, и церковный пудель имѣли ко мнѣ какое-то совсѣмъ особое отношеніе».

Эти первыя воспоминанія отразились почти во всѣхъ произведеніяхъ Ибсена. Пудель со своими огненными глазами, со своимъ взглядомъ привидѣнія неоднократно появляется на сценѣ: и въ самомъ раннемъ произведеніи Ибсена «Катилинѣ»,

и въ «Маленькомъ Эйольфѣ», гдѣ фонари на кораблѣ глядятъ огненнымъ взоромъ, и въ «Царѣ и Галилеянахъ», гдѣ глаза змѣи въ кровавой чашѣ наводятъ ужасъ и преслѣдуютъ Юліана. И всѣ ибсеновскіе герои стремятся бросить взглядъ сверху. Всѣ они хотятъ увидѣть верхушки людскихъ шляпъ. Когда Рубекъ обѣщаетъ своей женѣ показать ей когда нибудь сверху все великолѣпіе міра, который будетъ у ногъ ея, то престарѣлый поэтъ и въ послѣднемъ своемъ произведеніи, очевидно, находится подъ впечатлѣніемъ своихъ дѣтскихъ воспоминаній.

Вообще, Ибсенъ никогда не забывалъ Скіена. Въ большей части его драмъ и мѣсто дѣйствія, и сами герои постоянно приводятъ читателя въ родной городокъ поэта. Д-ръ Штокманъ, во «Врагѣ народа», напоминаетъ домъ, гдѣ онъ родился. Имя камергера Братсберга («Союзъ молодежи»)—это названіе Братсбергклева, единственной высокой скалы у Скіена, на которую любилъ взбираться мальчикъ; «Rattenmamselle» была извѣстная въ Скіенѣ особа; желѣзная дорога, о которой идетъ рѣчь въ «Столпахъ общества»,—это линія между Христіаніей и Скіеномъ, и какъ въ пьесѣ, такъ и въ дѣйствительности шелъ споръ о томъ, быть ли этой линіи береговой или внутренней. За исключеніемъ двухъ драмъ («Катилина» и «Царь и Галилеяне»), во всѣхъ произведеніяхъ поэта мѣстомъ дѣйствія является его родина и, главнымъ образомъ, Скіенъ съ его окрестностями.

Главная сила Ибсена заключается въ истинно-національномъ духѣ его творчества, независимо отъ того, что взглядъ его на національнизмъ, его отношеніе къ собственной странѣ и народу многократно измѣнялись. Національное искусство стало лозунгомъ въ послѣдніе годы, на порогѣ новаго вѣка. Но еще задолго до того, какъ оно получило всеобщее признаніе, въ Ибсенѣ проснулся величайшій національный художникъ. Поучаетъ ли онъ, казнитъ, осуждаетъ, проклинаетъ или осмѣиваетъ—онъ всегда обращается къ своимъ соотечественникамъ. Разсказывая о жизни маленькаго городка, онъ обращается въ то же время ко всему народу, ко всей странѣ, ко всему міру. Обсуждая глубочайшіе, наиболѣе потрясающіе вопросы, онъ пристегиваетъ ихъ къ мелкимъ конфликтамъ, которые именно въ маленькомъ городкѣ только и могутъ принимать размѣры серьезныхъ драмъ. Въ каплѣ воды у него отражается весь міръ. Изобразить членовъ небольшого замкнутаго общества какого нибудь норвежскаго портоваго городка такъ, чтобы въ своемъ собственномъ кругу они являлись исключительными индивидуальностями, но, съ точки зрѣнія всей Европы, оказывались типичными представителями нынѣшняго поколѣнія и всего общества конца вѣка — вотъ въ чемъ заклю-

чается недосягаемое искусство и мастерство Ибсена. Правильно понять, въ чемъ величіе Ибсена, значитъ увидѣть предъ собой тотъ путь, по которому, быть можетъ, пойдетъ искусство въ текущемъ столѣтіи. Сплошь да рядомъ пытаются подражать — и доводятъ до смѣшного — внѣшней формѣ его произведеній, его удивительному мастерству, драматической композиціи, стараются перенять тотъ духъ чудеснаго и таинственаго, до котораго Ибсенъ такой охотникъ. Между тѣмъ, подражанія достойно не это, а внутреннее содержаніе его творчества, его тѣсная, неразрывная связь съ отечествомъ, его глубокая до безконечности привязанность къ родной землѣ.

Какъ это ни странно, современная литература знаетъ еще только одного писателя, который неразрывной связью связанъ со своимъ отечествомъ, постоянно говоритъ только о своей родинѣ, исключительно къ ней обращая свою рѣчь. Кромѣ этого, писатель этотъ не имѣетъ съ Генрихомъ Ибсеномъ ничего общаго. Я говорю о П. К. Розеггерѣ. Его появленіе, какъ и блестящее шествіе сѣвернаго мага и весь стремительный подъемъ національнаго искусства въ Германіи, я считаю показателями того, насколько вѣрно положеніе, что Ибсенъ является истиннымъ воплощеніемъ своего времени. И не потому, что онъ нашелъ слова для выраженія мыслей, стремленій, духовныхъ теченій и броженій своего времени, и не потому, что онъ, оглядывая прошедшее и будущее, вѣщалъ съ трибуны, какъ живая совѣсть эпохи,—а потому только, что онъ явился національнымъ поэтомъ своей страны и въ то же время изъ-за національнаго не терялъ изъ виду всего міра.

Ибсену было четыре года, когда его семья переѣхала въ другой домъ, который былъ больше и красивѣе прежняго. Но любимымъ мѣстомъ мальчика осталась все та же рыночная площадь. Маленькій Ибсенъ чуждался шумныхъ игръ своихъ товарищей. По позднѣйшему завѣренію его сестры, онъ былъ «не изъ пріятныхъ мальчиковъ». Чтеніе было его страстью, и онъ повсюду раскапывалъ старыя книги. Такимъ открытіемъ была для него «History of London» (Исторія Лондона) Гаррисона—толстая, тяжелая книга съ многочисленными рисунками. Это воспоминаніе тоже увѣковѣчено въ «Дикой уткѣ», гдѣ Гедвига разсказываетъ, какъ любитъ она разсматривать книги съ картинками: «Тутъ есть одна громадная книга, подъ названіемъ «History of London» Гаррисона; ей, вѣрно, уже сто лѣтъ, и въ ней такъ много картинъ. На первой изображена женщина и смерть съ песочными часами въ рукахъ. Эта картинка мнѣ не нравится. Но тамъ есть еще много другихъ картинъ съ церквами, дворцами, улицами и большими кораблями, плывущими по морю». Любимыми занятіями мальчика были рисо-

ваніе, раскрашиваніе картинъ, постройки и показываніе фокусовъ (на опрокинутомъ ящикѣ, въ которомъ, въ качествѣ тайнаго помощника, былъ спрятанъ его младшій братъ) и театральныя представленія съ приклеенными къ деревяшкамъ вырѣзанными фигурами. Такъ въ забавахъ ребенка обрисовывалась фигура будущаго Ибсена. И какъ характерно это волшебство,— которое на самомъ дѣлѣ никакого волшебства въ себѣ не заключало, — для человѣка, который впослѣдствіи былъ такой охотникъ мистифицировать своихъ согражданъ.

Маленькій Скіенъ былъ чрезвычайно оживленный городокъ. Аристократію составляли чиновники, учителя, ученые и богачи. Она рѣзко отдѣлялась отъ misera plebs (черни). Такимъ образомъ городъ былъ раздѣленъ на лагерь филистеровъ и плебеевъ. Домъ богатаго купца Кнута Ибсена былъ центромъ, въ которомъ вращались всѣ столпы мѣстнаго общества. Здѣсь всегда былъ накрытый столъ, толпа гостей сновала взадъ и впередъ. Здѣсь ѣли, пили и много смѣялись. Веселые дни, однако, длились недолго. Ибсену было восемь лѣтъ, когда разразилось несчастье, и гостепріимный купеческій домъ закрылъ свои двери. Всей семьѣ пришлось выѣхать изъ города, и они поселились невдалекѣ отъ Скіена, въ маленькой и бѣдной фермѣ. Цѣлыхъ шесть лѣтъ прожили они за городомъ, и только когда Ибсену исполнилось 14 лѣтъ, семья его снова переселилась въ городъ.

Между тѣмъ мальчикъ поступилъ въ реальное училище. Въ ученьѣ, какъ и въ играхъ, обнаружились зародыши его будущаго развитія. Любимыми его предметами стали исторія и религія. Одинъ изъ его школьныхъ товарищей разсказываетъ объ одномъ сочиненіи Ибсена. Вотъ эта характерная рецензія: «Мнѣ вспоминается, какая тишина наступила однажды въ классѣ, когда Ибсенъ сталъ читать свое сочиненіе. Въ немъ онъ въ слѣдующихъ, приблизительно, словахъ передавалъ свой сонъ: «Однажды, во время странствія по горамъ, когда мы уже выбились изъ силъ и пришли въ отчаяніе, насъ настигла темная ночь. Подобно Іакову, мы легли спать, положивъ въ изголовье камни. Мои спутники тутъ же заснули, но я не могъ сомкнуть глазъ. Усталость, однако, взяла свое, и вотъ во снѣ мнѣ явился ангелъ и сказалъ: «Встань и слѣдуй за мной». — Куда ты хочешь вести меня среди этого мрака? спросилъ я.—«Пойдемъ, продолжалъ онъ, я покажу тебѣ картину человѣческой жизни, какова она есть въ дѣйствительности и правдѣ».—Объятый тревогой, послѣдовалъ я за нимъ. Мы устремились внизъ, точно ступая по исполинскимъ ступенямъ, пока, наконецъ, скалы не сомкнулись надъ нашими головами въ видѣ мощныхъ сводовъ, и предъ нами предсталъ огромный мертвый городъ со всѣми ужасающими слѣдами и

признаками омертвѣнія и тлѣнія; цѣлый міръ мертвецовъ, сраженный властью смерти; увядшее, угасшее, безжизненное великолѣпіе. И все это — въ свѣтѣ, подобномъ тому, что разливаютъ надъ кладбищемъ церковныя стѣны и бѣлые кресты; свѣтясь, выступали блѣдные скелеты, безконечными рядами наполняя темное пространство. Я стоялъ рядомъ съ ангеломъ; ледяной ужасъ охватилъ меня при видѣ этого зрѣлища.—«Теперь ты видишь: все суета-суетъ!»—Вдругъ пронесся легкій шелестъ, точно отъ первыхъ слабыхъ ударовъ начинающейся бури, точно вздохъ изъ тысячи грудей, и разросся въ ревущій ураганъ, отъ котораго задвигались мертвецы и простерли ко мнѣ руки. И я съ крикомъ проснулся, весь мокрый отъ холодной ночной росы».

Ибсену было 15 лѣтъ, когда онъ написалъ эту необыкновенную школьную работу, замѣчательную своими стилистическими особенностями, въ которыхъ уже виденъ будущій писатель, еще больше, нежели проблемой о суетности всего земного, — проблемой, съ которой онъ уже никогда не разставался. Теперь Ибсену приходилось стать на собственныя ноги и подумать о заработкѣ. Онъ хотѣлъ сдѣлаться художникомъ, но скоро отказался отъ этой мысли или, вѣрнѣе, принужденъ былъ отъ нея отказаться за неимѣніемъ средствъ на ученье.

Уже въ школѣ Ибсенъ обнаруживалъ выдающееся дарованіе къ живописи и рисованію. По первымъ его опытамъ ему предсказывали будущность великаго художника. Но такъ какъ сдѣлаться художникомъ не удавалось, то нужно было избрать другую профессію. И вотъ 16-ти-лѣтній Ибсенъ покидаетъ родительскій домъ, отправляется въ маленькій городокъ Гримштадъ и поступаетъ здѣсь въ аптеку. Гримштадъ былъ значительно меньше Скіена, но, несмотря на малочисленность его населенія, — всего 800 человѣкъ, — культурный уровень общества былъ здѣсь не ниже, чѣмъ на родинѣ Ибсена.

Въ Гримштадѣ Ибсенъ продолжалъ рисовать съ прежнимъ усердіемъ. Еще въ 1870 г. проф. Дитрихсонъ видѣлъ въ Гримштадской аптекѣ нѣсколько ландшафтовъ, сдѣланныхъ рукой Ибсена. Лишь въ 1860 г. Ибсенъ окончательно забросилъ рисованіе. Въ Бергенѣ онъ усердно разрисовывалъ и раскрашивалъ декораціи и костюмы для своего театра.

Здѣсь-то, въ Гримштадѣ, въ жизнь молодого человѣка впервые вторглась «эпоха», т. е. міровая исторія. Тамъ, въ мірѣ, въ это время происходили великія событія. Повсюду бродило и кипѣло: назрѣвала революція. Сорокъ восьмой годъ былъ уже у дверей. Съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдилъ аптекарскій ученикъ за событіями, совершавшимися на міровой аренѣ. Онъ давно уже понялъ, что созданъ не для аптеки. Его тянуло въ жизнь, въ столицу, въ свѣтъ. Тайкомъ при-

нялся онъ изучать медицину. Подъ вліяніемъ событій во Франціи, Венгріи и Шлезвигъ-Гольштейнѣ, въ молодомъ студентѣ проснулся лирикъ. «Я писалъ патетическія революціонныя стихотворенія къ мадьярамъ и заклиналъ ихъ постоять за свободу и человѣчество и не уступать въ справедливой борьбѣ противъ тирановъ; я писалъ сонеты за сонетами къ королю Оскару, въ которыхъ, насколько помню, обращался къ нему съ воззваніемъ смѣло отказаться отъ всѣхъ мелкихъ условностей и, во главѣ войска, идти на помощь своимъ братьямъ къ внѣшнимъ границамъ Шлезвига». Свои пылкіе стихи юный поэтъ, правда, пряталъ въ письменный столъ, но, конечно, не могъ вовсе не высказывать своихъ горячихъ убѣжденій въ аптекѣ и другихъ мѣстахъ, гдѣ собиралось гримштадское общество. Въ результатѣ стали пожимать плечами надъ чудакомъ-мечтателемъ, и за нимъ установилась репутація человѣка, въ высокой степени одареннаго безсознательнымъ комизмомъ. Къ тому же Ибсенъ не умѣлъ обуздывать своихъ сатирическихъ наклонностей и на всѣхъ людей, съ которыми ему приходилось сталкиваться, даже вполнѣ достойныхъ, писалъ злыя эпиграммы и рисовалъ карикатуры. Въ концѣ концовъ онъ оказался въ открытой враждѣ со всѣмъ Гримштадомъ.

Онъ усердно готовился къ экзамену, который долженъ былъ открыть ему доступъ въ академію. Съ особеннымъ рвеніемъ онъ работалъ надъ стилемъ, составляя сочиненія на разныя темы. Благодаря удивительной случайности, сохранилась одна тетрадь ибсеновскихъ сочиненій этого періода его жизни. Согласно старому норвежскому обычаю, къ экзамену на аттестатъ зрѣлости нужно было также представлять свои сочиненія за послѣдніе годы; по окончаніи экзамена, въ случаѣ поступленія въ учебное заведеніе, эти сочиненія возвращались вмѣстѣ съ документами. Ибсенъ, какъ увидимъ дальше, явился на экзаменъ, но въ студенты зачисленъ не былъ. Такимъ образомъ его тетради и документы сохранились въ секретаріатѣ университета, и всего нѣсколько лѣтъ назадъ, совершенно случайно, весь пакетъ съ надписью «Г. Ибсенъ» выплылъ на свѣтъ божій.

Простая ученическая тетрадь въ синей обложкѣ заключала въ себѣ три сочиненія:

«О важности самопознанія».

«Трудъ въ самомъ себѣ носитъ свою награду».

«Почему нація должна помнить о своихъ предкахъ и сохранять свой языкъ».

«Самопознаніе», говоритъ онъ въ первомъ сочиненіи, «это путь къ уразумѣнію чужихъ характеровъ и вообще къ пониманію людей. Для этого необходимо въ точности изучить свою

собственную душу и свой образъ мышленія, такъ какъ только на основаніи этихъ выводовъ человѣкъ можетъ придти къ какимъ нибудь положительнымъ и точнымъ результатамъ относительно другихъ людей». Затѣмъ юный авторъ выясняетъ, какъ человѣкъ путемъ самопознанія научается управлять своими страстями, и какъ власть человѣка надъ своей судьбой обусловливается достигнутымъ имъ самопознаніемъ.

Послѣднее сочиненіе интереснѣе всѣхъ; въ немъ намѣчается уже будущее національное направленіе Ибсена. Онъ выясняетъ, какимъ путемъ въ народѣ развиваются своеобразныя понятія и воззрѣнія, какъ они постепенно проявляются все рѣзче и рѣзче и, въ концѣ концовъ, получаютъ названіе національнаго характера. Традиція становится собственностью будущаго и составляетъ общее достояніе всѣхъ, принадлежащихъ къ соціальному союзу.

Ибсену пришлось усердно заняться и латынью. Чтеніе Саллюстія и Цицерона, политическія событія въ Европѣ, настроеніе, вызванное въ немъ войной съ гримштадскимъ обществомъ,—подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ впечатлѣній въ его головѣ созрѣвала первая драма. Онъ писалъ ее по ночамъ, втайнѣ отъ всѣхъ. Такъ создалась трехактная трагедія «Катилина».

При бѣгломъ чтеніи, въ особенности перваго акта, пьеса можетъ показаться обыкновенной гимназической трагедіей изъ римской жизни. Но при ближайшемъ разсмотрѣніи эта драма оказывается весьма важнымъ камнемъ, заложеннымъ въ фундаментъ ибсеновскаго драматическаго творчества. По всей пьесѣ разбросаны зародыши его основныхъ мотивовъ и даже позднѣйшей техники, и становится понятнымъ, почему въ 1874 г. Ибсенъ нашелъ свое первое, давно забытое, произведеніе достойнымъ новаго изданія. Въ предисловіи къ этому второму изданію онъ писалъ: «Я почти забылъ подробности содержанія; перечитывая это произведеніе вновь, я нашелъ въ немъ много такого, что и теперь бы еще могъ признать вполнѣ правильнымъ, въ особенности, если принять во вниманіе, что это—моя первая работа. Многія темы моихъ позднѣйшихъ сочиненій—противорѣчія между силами и желаніями, волей и возможностью, человѣчествомъ и индивидомъ, трагическимъ и комическимъ—все это слегка намѣчено уже здѣсь». Эти общія проблемы, примѣненныя къ частнымъ случаямъ,—вотъ полная программа Ибсеновскаго творчества. «Катилина», подлинно,—первое звено въ цѣпи его драмъ.

Дѣйствіе пьесы состоитъ изъ событій чисто психологическихъ. Герой драмы, Катилина, женатъ на Авреліи, женщинѣ доброй, благородной и готовой на всякія жертвы. Но онъ любитъ весталку Фурію. Это—его злой геній, добрый геній—Аврелія. Катилина провелъ бурную жизнь. Онъ соблазнилъ

уже одну изъ весталокъ, сестру Фуріи. Фурія ненавидитъ человѣка, погубившаго ея сестру; она не знаетъ, что этотъ человѣкъ — Катилина. Послѣдній является къ ней подъ вымышленнымъ именемъ. И вотъ она беретъ съ него клятву, что онъ отомститъ ненавистному соблазнителю за смерть ея сестры. Катилина даетъ эту ужасную клятву; потомъ они узнаютъ, на кого должна направиться месть. Такъ, Катилина поклялся отомстить за собственное преступленіе. Ложно понятая клятва—мотивъ, часто повторяющійся у Ибсена („Hünengrab», «Фру Ингеръ изъ Эстрота»). Положеніе Катилины между двумя женщинами и борьба съ Римомъ, къ которой его подстрекаетъ Фурія,—вотъ содержаніе пьесы. За преступную любовь или, вѣрнѣе, за то, что изъ-за любви она дала угаснуть святому огню, Фурію живой замуровываютъ въ стѣну. Но ее освобождаетъ влюбленный въ нее юноша. И съ этихъ поръ Фурія, какъ тѣнь, какъ выходецъ изъ могилы, преслѣдуетъ Катилину. Подобно Иренѣ, она воскресла изъ мертвыхъ и въ послѣдней драмѣ Ибсена ясно звучитъ тотъ же мотивъ, что и въ первомъ произведеніи. И двѣ типичныя женскія фигуры, между которыми поставленъ герой, и ихъ борьба за душу и судьбу его, неуклонно повторяются почти во всѣхъ произведеніяхъ Ибсена. Таковы — Іордисъ и Дагни («Вожди на Гельголандѣ»), Ингеборгъ и Альфгильдъ («Олафъ Лилекрауз»), Маргитъ и Сигне («Празднество въ Сольгаугѣ»), Агнеса и Герта («Брандъ»), Сольвейгъ и зеленая принцесса троллей («Пеэръ Гинтъ»), Елена и Макрина («Царь и Галилеянинъ»), Ревекка Вестъ и Беата («Росмерсгольмъ»), Гедда Габлеръ и Теа Эльфстедъ («Гедда Габлеръ»), Алина и Гильда («Архитекторъ Сольнесъ»), Элла Рантгеймъ и г-жа Боркманъ («Боркманъ»), Ирена и Майя («Когда мы, мертвые, воскресаемъ»). Фурія—это типъ женщины съ порывистымъ, необузданнымъ темпераментомъ, полный жизнерадостности, ея любовь граничитъ съ ненавистью или, пожалуй, даже проистекаетъ изъ ненависти, какъ изъ своего источника. И этотъ мотивъ: любовь изъ ненависти и ненависть изъ любви («та душа, которую я любила, ненавидя», говоритъ Фурія)»,—мотивъ, который Ибсенъ со всей силой своего мощнаго и бурнаго таланта проводитъ въ своей первой драмѣ, уже болѣе не исчезаетъ у него. Аврелія—типъ свѣтлой, доброй, кроткой женщины, всепрощающей и готовой на всякія жертвы. Одна женщина залита солнечнымъ блескомъ, другая освѣщена луннымъ свѣтомъ. Оба женскихъ типа у Ибсена соотвѣтствуютъ контрастамъ между «вчера» и «сегодня». Между двумя женщинами герой стоитъ точно также, какъ между прошлымъ и настоящимъ.

БИБЛІОТЕКА

Внѣшняя фабула пьесы построена на исторіи заговора Катилины противъ Рима. Очевидно, молодого писателя привлекла политическая тема, но внутреннее дѣйствіе очень скоро отодвигаетъ внѣшнее на задній планъ. Однако и по своей революціонной тенденціи драма Ибсена въ высшей степени характерна. Свобода, за которую борются герои драмы,— это не свобода народа или какого нибудь опредѣленнаго класса. Рѣчь идетъ не о завоеваніи правъ для угнетенныхъ. Заговорщики, во главѣ которыхъ Катилина становится лишь весьма неохотно, все—трусливые, порочные юноши. Нѣтъ, свобода, о которой заговорилъ Ибсенъ въ своей первой драмѣ, и неутомимымъ борцомъ за которую онъ остался навсегда, это—свобода индивида, это—права личности. Ибсенъ въ своихъ драмахъ никогда не выступалъ ни соціалистомъ, ни демократомъ. Онъ всегда оставался аристократомъ и индивидуалистомъ. Въ началѣ XIX в. Вильгельмъ ф.-Гумбольдтъ писалъ: «Всестороннее и гармоничное развитіе всѣхъ способностей человѣка до наиболѣе полнаго единства — вотъ истинная цѣль жизни. Первое и неотъемлемое условіе этого развитія—свобода». Вотъ—motto для полнаго собранія сочиненій Ибсена. Ибсенъ послѣдовательно развиваетъ свой взглядъ на личность, на возможность и способность ея къ развитію, на ея права вообще и по отношенію къ ней самой въ частности, на ея обязанность оставаться вѣрной себѣ и выполнить свою внутреннюю миссію, свое «призваніе»; и путь къ установленію этой точки зрѣнія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ самопознанію рѣзко и ясно намѣчается въ «Катилинѣ».

Въ высшей степени интересно и поучительно провести параллель между драмами Ибсена и его письмами, которыя сообщаетъ Георгъ Брандесъ въ своихъ знаменитыхъ очеркахъ о скандинавскомъ драматургѣ.

«Я, въ сущности, никогда не питалъ особаго пристрастія къ принципу солидарности. Онъ былъ для меня не болѣе, какъ своего рода догматъ вѣры, унаслѣдованный отъ предковъ. Нужно только мужество, чтобы совершенно его отбросить, и тогда, быть можетъ, исчезнетъ этотъ балластъ, подъ гнетомъ котораго, главнымъ образомъ, придавлена человѣческая личность».

«Во всякомъ случаѣ, я долженъ сказать, единственное, что я люблю въ свободѣ, это—борьбу за нее; обладаніе не составляетъ предмета моихъ заботъ...»

«Вѣдь борьба за свободу — это не что иное, какъ безпрерывное, исполненное жизни, усвоеніе идеи свободы. Обладаніе свободой—въ стремленіи къ ней. Внѣ этого—она мертва и бездушна. Въ томъ-то и сущность понятія свободы, что оно становится все шире и шире по мѣрѣ того, какъ мы стремимся

овладѣть ею. Когда борецъ за свободу останавливается посреди борьбы и восклицаетъ: «теперь она въ моихъ рукахъ!» — становится ясно, что онъ потерялъ ее».

«Именно этотъ мертвый застой, по достиженіи извѣстнаго уровня свободы, и составляетъ самую характерную черту нашего современнаго государства, и въ этомъ, какъ сказано, я не вижу ничего хорошаго. Избирательное право, право самообложенія,—что и говорить, все это—блага, но кому отъ этого выгода? Гражданину, а не индивиду. Но разумная необходимость вовсе не требуетъ того, чтобы индивидъ былъ непремѣнно гражданиномъ. Напротивъ того, государство — это проклятіе индивида. Свобода воли и сродство духа — вотъ единственныя основы человѣческаго единенія: въ этомъ — начало свободы, которая, дѣйствительно, чего нибудь да стоитъ! Перемѣна формы правленія—не что иное, какъ перестановка деталей. Немного больше, немного меньше; ничтожество—этому имя. Государство своими корнями лежитъ во времени, во времени оно достигнетъ своей вершины. И болѣе великимъ вещамъ придетъ конецъ. Не вѣковѣчны ни законы нравственности, ни формы искусства. Сколькихъ изъ нихъ мы придерживаемся, въ сущности, по обязанности! Кто поручится мнѣ, что тамъ, гдѣ нибудь, на Юпитерѣ, дважды два — не пять!»

Эти отрывки изъ писемъ, вышедшихъ изъ-подъ пера Ибсена спустя много лѣтъ послѣ созданія «Катилины», впервые даютъ надлежащее освѣщеніе этой драмѣ. Между прочимъ, они свидѣтельствуютъ также о томъ, какъ рано зародилась въ Ибсенѣ основная идея всего его міросозерцанія, какъ эта мысль неотступно преслѣдовала его, ища исхода, какъ строго послѣдовательно развивалось все творчество Ибсена, отправляясь отъ одной основной точки. Начиная съ «Катилины», у Ибсена повсюду сильный стремится изолироваться, повсюду любовь къ народу и отечеству легко переходитъ въ ненависть, повсюду крайній индивидуализмъ близко граничитъ съ анархизмомъ,— что, замѣтимъ мимоходомъ, подтверждается всей исторіей анархическаго ученія. И также, какъ въ «Катилинѣ», Ибсенъ постоянно переноситъ борьбу и конфликтъ изъ внѣшняго міра въ душу героя. Каждая новая драма—шагъ впередъ въ этомъ направленіи. «Ты хочешь знать свою судьбу: загляни въ самого себя. Я—лишь отраженіе твоей собственной души, во мнѣ ты видишь свои глаза, свои воспоминанія, своего собственнаго судью»,—такъ говоритъ Фурія Катилинѣ. И то же самое въ сущности слышатъ ибсеновскіе герои отъ другихъ персонажей его драмъ. Всѣ они—лишь орудія въ рукахъ судьбы. Катилина, при видѣ измѣны лучшаго своего друга, соблазненнаго Фуріей, говоритъ ему: «Ты былъ лишь про-

стымъ орудіемъ и правильно поступилъ». Камергеръ Братсбергъ («Союзъ молодежи») говоритъ Стенсгарду: «Мы всѣ —лишь орудія. Вы — точно также, т. е. орудія разрушенія». «Царь и Галилеяне» — самая могучая трагедія на эту тему: все совершается, потому что должно совершиться; мы хотимъ, потому что должны хотѣть, и нашъ противникъ — тоже только одинъ изъ краеугольныхъ камней въ игрѣ необходимости».

Заговоръ Катилины кончается неудачей. Фурія зоветъ его за собой, въ міръ тѣней. Любовь къ Авреліи еще привязываетъ его къ жизни. И вотъ онъ убиваетъ Аврелію, чтобъ стать свободнымъ и свободно умереть. «Ты хочешь привязать меня къ половинчатой жизни»,—кричитъ онъ умирающей Авреліи. Вотъ снова зачатокъ первой великой идеи, которая станетъ во главѣ ибсеновскаго жизнепониманія: каждый да беретъ отъ жизни всю полноту ея—все или ничего.

Будущій Ибсенъ сказывается не только въ основныхъ мотивахъ первыхъ произведеній, но и въ деталяхъ ихъ техники Начало «Катилины» еще весьма далеко отъ совершенства техники. Такъ, напр., мѣсто дѣйствія безпрерывно мѣняется. Но уже въ этомъ первомъ произведеніи ясно выступаетъ наружу, какъ поэтъ, сцена за сценой, актъ за актомъ, ищетъ и находитъ все болѣе и болѣе твердыя и опредѣленныя формы. Многое, какъ, напр., сцены подслушиванія, столь излюбленныя драматургомъ, перерывы въ дѣйствіи въ видѣ появленія новаго лица во время разсказа, посреди серьезнаго эпизода или объясненія,—форма, столь охотно повторяемая Ибсеномъ, въ виду вызываемаго ею напряженнаго вниманія: кромѣ всего этого, неопредѣленный конецъ въ драмѣ—вотъ моменты, которые мы находимъ во всѣхъ позднѣйшихъ произведеніяхъ Ибсена. И подобно тому, какъ въ «Катилинѣ» — поле, усѣянное трупами, и умирающую пару—Катилину и Аврелію—освѣщаетъ заря зарождающагося дня, точно также послѣдняя сцена въ «Привидѣніяхъ» заканчивается при восходящемъ солнцѣ. Катилина, увлекаемый Фуріей, уходитъ навстрѣчу своей злой судьбѣ, — уходитъ, не простившись съ Авреліей, а она въ это время заботливо собирается въ дорогу, чтобы отправиться съ любимымъ мужемъ въ далекую отъ Рима, мирную провинцію. Такъ и Пееръ Гинтъ впослѣдствіи уходитъ, покидая Сольвейгъ, которая поджидаетъ его въ хижинѣ. Но изъ-за чего, собственно, борется Катилина? какимъ идеаламъ служитъ онъ, когда превращаетъ Римъ въ пепелъ? Что сдѣлало его измѣнникомъ и бунтовщикомъ? Борьба за истину и свободу. Борьба противъ лжи и рабства. Они привели Римъ къ гибели и уничтоженію. «Духъ истины и духъ свободы— вотъ на чемъ держится общество»,—восклицаетъ Лона Гессель.

Такъ, въ первомъ ученическомъ произведеніи Ибсена, въ его «Катилинѣ», намѣчается уже будущій великій драматургъ.

Юный авторъ, однако, не съумѣлъ сохранить свою работу въ полной тайнѣ и сообщилъ секретъ двумъ друзьямъ. Одинъ изъ нихъ былъ таможенный чиновникъ, Кристофъ-Лоренцъ Дуэ, другой — юристъ, Оле-Кореліусъ Шулерудъ. Оба были образованные, интеллигентные люди—сверстники Ибсена. Къ его планамъ и идеямъ они относились съ полнымъ пониманіемъ и даже энтузіазмомъ. Дуэ, обладавшій красивымъ почеркомъ, переписалъ всю пьесу.

Этотъ списокъ снабдили авторской подписью «Бриніольфъ-Біарме», и Шулерудъ, отправлявшійся въ Христіанію продолжать изученіе права, взялъ рукопись съ собой, не питая и тѣни сомнѣнія въ томъ, что найдетъ издателя для пьесы и сцену для ея постановки. Также твердо былъ увѣренъ въ успѣхѣ и самъ Ибсенъ. Но дѣло оказалось далеко не такъ просто, какъ думали друзья. Театры и слышать не хотѣли о пьесѣ. Ибсенъ сначала съ нетерпѣніемъ ждалъ отъ друга извѣстія о пріемѣ. Но отвѣтъ не приходилъ, и онъ въ концѣ концовъ пришелъ въ ярость и написалъ Шулеруду гнѣвное письмо. Правда, онъ скоро раскаялся въ этомъ, да, впрочемъ, и другъ его не поставилъ ему этого въ вину. Между тѣмъ Ибсенъ работалъ уже надъ новой драмой, «Олафъ Тригвезенъ». Онъ довелъ ее только до второго акта, а потомъ потерялъ къ ней интересъ. Все свое вниманіе онъ сосредоточилъ на одноактной пьесѣ «Норманны» (впослѣдствіи переименованной въ «Сѣверные богатыри»). Онъ усердно работалъ надъ ней, не разъ исправляя и передѣлывая ее. Тогда же онъ закончилъ большое,—по его собственному признанію, быть можетъ, нѣсколько высокопарное,—произведеніе, подъ названіемъ „Воспоминанія послѣ бала“. Ниже мы приведемъ изъ него характерныя цитаты. Въ концѣ концовъ Ибсенъ окончательно увлекся новой темой. 5 января 1850 г. онъ писалъ Шулеруду: „Со времени твоего отъѣзда главную мою работу, собственно, составляетъ національно-историческая новелла. Я назвалъ ее „Плѣнникъ въ Агерсгуусѣ“. Въ ней идетъ рѣчь о печальной судьбѣ Христіана Лофтгууса. Исторія этого человѣка тебѣ, вѣроятно, извѣстна. Если же нѣтъ, то вотъ она вкратцѣ: Христіанъ Лофтгуусъ жилъ въ концѣ прошлаго вѣка въ Агерсгуусѣ, около Лиллезанда. Датскіе чиновники хозяйничали здѣсь хуже, чѣмъ гдѣ бы то ни было. Лофтгуусъ, въ то время еще молодой человѣкъ, пользовавшійся всеобщимъ уваженіемъ, рѣшилъ вступиться за порабощенную общину. Онъ собралъ цѣлую массу жалобъ противъ должностныхъ лицъ и отправился съ ними въ Копенгагенъ. Здѣсь онъ лично явился къ королю и такъ убѣдительно говорилъ въ

защиту своего народа, что добился назначенія комиссіи, которая и смѣнила наиболѣе ненавистныхъ чиновниковъ. Это превзошло мѣру терпѣнія его враговъ. Его обвинили въ сношеніяхъ съ шведскимъ королемъ, съ цѣлью предать ему Норвегію, часть которой въ награду должна была будто бы отойти къ нему въ видѣ самостоятельнаго государства. Былъ изданъ приказъ объ арестѣ Лофтгууса. Но когда разнеслась вѣсть объ этомъ приказѣ, цѣлыя толпы вооруженныхъ крестьянъ явились на защиту Лофтгууса. Онъ возвелъ укрѣпленія вокругъ своего двора и выдерживалъ форменную осаду. Наконецъ, благодаря измѣнѣ, его удалось заманить на сосѣдній дворъ. Здѣсь Лофтгууса схватили и на заранѣе приготовленномъ кораблѣ отвезли въ Христіанію. Безъ суда держали его въ теченіе десяти лѣтъ въ крѣпости Агерсгуусѣ (до 1794 г.). Тайные друзья хлопотали за него и добились, наконецъ, помилованія. Но было поздно: какъ разъ въ тотъ моментъ, когда было получено извѣщеніе о помилованіи, смерть явилась его избавительницей. Вотъ историческая подкладка пьесы, которую я извлекъ изъ случайно попавшейся въ мои руки старой рукописи. Какъ ты думаешь, выйдетъ ли изъ этого что нибудь?“ Ибсенъ сдѣлалъ изъ этого едва лишь первую главу, какихъ нибудь 20 густо-исписанныхъ страницъ. Въ нихъ выводится старый, блаженной памяти, дядюшка Біярме, завѣщавшій своему племяннику Бриніольфу манускриптъ разсказа, который долженъ былъ слѣдовать ниже. Національная идея новеллы послужила впослѣдствіи матеріаломъ для „Фрау Ингеръ изъ Эстрота“, а замку Агерсгуусу Ибсенъ посвятилъ мрачное и очень сильное стихотвореніе „Агерсгуусъ“. Ибсенъ не разъ брался за эпосъ. „Брандъ“, „Пееръ Гинтъ“ и „Союзъ молодежи“ были задуманы первоначально въ видѣ эпическихъ поэмъ. Но написалъ онъ въ этой формѣ только исторію шкипера Теріе Вигенъ, — нѣчто въ родѣ стихотворной баллады.

Въ то время какъ въ Гримштадѣ Ибсенъ творилъ, страстно стремясь выбраться изъ окружавшей его здѣсь узкой жизни, Шулерудъ износилъ сапоги, бѣгая по столицѣ, въ надеждѣ найти для „Катилины“, если не директора театра, то хотя бы издателя. Ибсенъ твердо разсчитывалъ на то, что при помощи денегъ, которые Шулерудъ несомнѣнно готовъ былъ дать, дѣло безусловно устроится. Издатели послѣдовали примѣру директоровъ театровъ: всѣ отвѣтили отказомъ. Шулерудъ на этомъ не остановился. Онъ самъ рѣшилъ быть издателемъ какъ этого, такъ и всѣхъ послѣдующихъ произведеній Ибсена, и нисколько не сомнѣвался, что, въ союзѣ съ писателемъ, его ожидаютъ впереди золотыя горы. Письма Шулеруда поддерживали въ Ибсенѣ надежды. Въ концѣ концовъ онъ сказалъ аптекѣ

и Гримштаду — „Valet“ и весною 1850 г. отправился вслѣдъ за своей пьесой въ Христіанію.

ГЛАВА II.

Первые литературные опыты.

Въ мартѣ 1850 г. Ибсенъ пріѣхалъ въ Христіанію, все еще съ твердымъ намѣреніемъ поступить въ университетъ. Но для этого нужно было выдержать вступительный экзаменъ, соотвѣтствующій нашему экзамену на аттестатъ зрѣлости. Ибсенъ поступилъ въ подготовительное училище старика Гельтберга. Это была великолѣпная фигура. Гордый и величавый, расхаживалъ онъ въ своемъ длинномъ синемъ мундирѣ придворнаго, съ серьезностью сенатора на лицѣ. Но его умные сѣро-голубые глаза свѣтились изъ-за очковъ лукавствомъ, а высокій и широкій лобъ, незамѣтно переходившій въ лысину, носилъ печать недюжиннаго ума. Такъ изображаетъ его Арне Гарборгъ. Преподавалъ старикъ по собственному, крайне своеобразному, методу. Каждый урокъ былъ какимъ то праздникомъ остроумія, шутокъ, насмѣшекъ и самыхъ неожиданныхъ выходокъ. Даже грамматика оживала въ преподаваніи старика, превращаясь въ дѣтскую игру, въ сказку. Онъ становился посреди класса, сгибалъ лѣвую руку, будто держа въ ней скрипку, правой изображалъ смычокъ и начиналъ пѣть на первый попавшійся мотивъ: „amo, amas, amat, amamus, amatis, amant“. — „Ну, теперь хоромъ!“ Весь классъ вторилъ, и такимъ путемъ спряженіе заучивалось. Гельтбергъ былъ пламеннымъ націоналистомъ, отдавая, однако, дань должнаго уваженія и другимъ народамъ и эпохамъ. Въ школѣ старика Ибсенъ впервые услыхалъ пламенную хвалу прекрасному югу, когда учитель разсказывалъ о своемъ любимомъ Горація и пирахъ съ вѣнками изъ виноградныхъ листьевъ на головахъ пирующихъ. Посѣтители этой „фабрики студентовъ“, начинявшей ихъ экзаменаціонными познаніями, составляли весьма пеструю компанію. Странная, нескладная картина было это собраніе людей, сошедшихся сюда со всѣхъ сторонъ. Большинство составляли крестьянскіе парни и сыновья маленькихъ людей; попадались молодые люди изъ духовнаго званія, затѣмъ исключенные изъ классической школы и, наконецъ, такіе, которые по разнымъ причинамъ сочли удобнымъ избрать этотъ путь къ экзамену. Здѣсь товарищами Ибсена были Бьернсонъ, Іонасъ Ли, А. О. Виньe. Впослѣдствіи Бьернсонъ въ веселыхъ стихахъ изобразилъ всю эту компанію, вмѣстѣ съ нимъ сидѣвшую когда-то на школьной скамьѣ. Ибсенъ былъ худой юно-

ша. Его блѣдное, какъ мѣлъ, лицо совершенно терялось въ огромной, черной, какъ уголь, бородѣ. Такъ какъ старый Гельтбергъ давно потерялъ право подготовлять учениковъ къ экзамену на аттестатъ зрѣлости, то для окончательной шлифовки Ибсенъ былъ порученъ (за вознагражденіе въ 16 талеровъ) студенту-филологу, Торе-Іенсену Ли. Это былъ богато одаренный человѣкъ. Впослѣдствіи онъ погибъ отъ пьянства. Однако, несмотря на усердныя занятія, examen artium, который Ибсенъ держалъ въ августѣ 1850 г., прошелъ далеко не блистательно. Лучшую отмѣтку (отлично) кандидатъ получилъ по нѣмецкому языку, но, къ сожалѣнію, двѣ двойки (по ариѳметикѣ и греческому языку) испортили общій результатъ, и Ибсену по обоимъ предметамъ предстояла переэкзаменовка. Переэкзаменовка не состоялась, и этимъ закончилась, не начавшись, карьера писателя.

• Деканомъ философскаго факультета, который подписалъ экзаменаціонную вѣдомость Ибсена, былъ въ то время писатель І. С. Вельгавенъ.

Тогда, впрочемъ, онъ былъ передовымъ борцомъ, пролагавшимъ новые пути. Его біографія необходима для пониманія Ибсена. Литература Норвегіи еще очень молода. Вельгавенъ и Вергеландъ были первыми поэтами, которые заслуживаютъ полнаго вниманія. Радикалъ-націоналистъ Вергеландъ былъ преисполненъ страстной любви къ отечеству. Онъ расплывался въ отвлеченныхъ, неясныхъ идеяхъ—наслѣдіе философовъ XVIII в. Но иногда онъ впадалъ въ лирическій тонъ и тогда влагалъ въ свои произведенія много нѣжности и глубокаго чувства. Двадцати лѣтъ онъ достигъ уже безпримѣрной популярности. Самымъ сильнымъ его соперникомъ, который въ упорной борьбѣ одержалъ надъ нимъ рѣшительную побѣду, былъ Іоганнъ-Себастіанъ Вельгавенъ. Поэзія послѣдняго была также проникнута любовью къ родинѣ, но она проявлялась преимущественно въ вызвавшихъ необыкновенное вниманіе сонетахъ „Пробужденіе Норвегіи“, пропитанныхъ желчнымъ сарказмомъ. Онъ издѣвался, осмѣивалъ и бичевалъ смѣшныя крайности національной гордости и національнаго чванства, осмѣивалъ такъ наз. „прогрессъ“ и пресловутый „подъемъ“, о которомъ всѣ и всюду говорили съ такимъ воодушевленіемъ; онъ указывалъ, какъ какая нибудь мелкая сплетня и ничтожнѣйшая церковная политика ставили препятствія всему великому и истинно прогрессивному. „Проснись, не обманывай себя: ты спишь!“ взывалъ онъ къ отечеству. Онъ самъ былъ настоящій борецъ—примѣръ, достойный подражанія, для своихъ соотечественниковъ. Генрихъ Егеръ говоритъ о немъ: „это—воплощеніе молодой Норвегіи въ яркомъ блескѣ ея пробужденія; это—неутомимый дѣятель, полный кипучихъ порывовъ

и вѣчнаго броженія. Въ то самое время, какъ на Вельгавена со всѣхъ сторонъ сыпались упреки, и его независимые и смѣлые стихи собирали надъ его головой всеобщую ненависть, два человѣка, зоологъ Асбьернсонъ и Мое, христіанзундскій епископъ, выпустили собраніе норвежскихъ народныхъ сказокъ. Пристрастіе къ національному получило новое направленіе. Во всѣ стороны направились поиски остатковъ старины—собирали саги, сказки, обычаи, мелодіи, костюмы и т. д. Поэты съ пыломъ набросились на находку, и вотъ лирику и сцену запрудила цѣлая толпа всевозможныхъ духовъ—лѣсныхъ и горныхъ, всякихъ домовыхъ и нимфъ, крестьянъ и охотниковъ. Вельгавенъ не оставался позади, и въ его произведеніяхъ немалую роль стали играть нимфы, тролли и вся компанія маленькихъ духовъ".

Изъ этого бѣглаго очерка ясно видно, насколько эволюція Ибсена опредѣлялась вначалѣ вліяніемъ національнаго духа его предшественника.

Если Ибсенъ—преемникъ Вельгавена, самаго лучшаго, проницательнаго и талантливаго прозаика Норвегіи, то Бьернсонъ, можно сказать, наслѣдникъ Вергеланда. Между внуками возгорѣлась борьба дѣдовъ за первенство. Бьернсонъ идеализируетъ и прославляетъ свою родину. Ибсенъ пишетъ противъ нея обвинительный актъ и бичуетъ ее. Но и у того, и у другого основной тонъ всего творчества—національность. Едва пріѣхавъ въ столицу, Ибсенъ принялся за новую драму. Сомнительный успѣхъ „Катилины" врядъ ли былъ для этого достаточнымъ стимуломъ. Книжка была отпечатана въ типографіи Ф. Стеенса и появилась 13 апрѣля 1850 г., въ комиссіонномъ изданіи П. Ф. Стеенсбалле, въ количествѣ 250 экземпляровъ. Шулеруду пришлось занять денегъ, чтобы заплатить типографу. Однако, несмотря на всю его энергію, разошлось всего-на-всего около 30 экземпляровъ, и когда въ слѣдующемъ году издатель представилъ счетъ, 205 экземпляровъ все еще оказались непроданными. Среди молодого поколѣнія пьеса произвела сенсацію, но критика оставалась болѣе чѣмъ холодной. Одинъ только критикъ, профессоръ Монрадъ, нашелъ, что авторъ Бриніольфъ Біарме кое-что обѣщаетъ. Ибсенъ и Шулерудъ форменно голодали. Кофе былъ главной ихъ пищей; хорошій обѣдъ случался разъ въ нѣсколько дней. Наконецъ, собравшись съ духомъ, они снесли всю кипу оставшихся экземпляровъ „Катилины" въ мелочную лавку и продали ее на вѣсъ, какъ оберточную бумагу. Ибсенъ, однако, не отчаивался и къ масляницѣ издалъ новую одноактную драму „Сѣверные богатыри", передѣлку „Норманновъ", которую онъ задумалъ еще въ Гримштадѣ. Съ этой пьесой ему повезло больше, чѣмъ съ римской драмой.

26 сентября она была поставлена на сценѣ Христіанскаго театра и прошла, что называется, не безъ успѣха. Въ короткое время пьеса была дана еще три раза. Въ „Сѣверныхъ богатыряхъ“ отразились самыя разнородныя вліянія и впечатлѣнія. Націонализмъ преобладаетъ, но легко замѣтить и Эленшлегера, а вмѣстѣ съ нимъ—нѣмецкій романтизмъ. Дѣйствіе запечатлѣно изрядной наивностью. Гдѣ-то на югѣ викингъ беретъ приступомъ замокъ, стоящій среди острова, но при этомъ самъ получаетъ тяжелую рану. Его дружина считаетъ его погибшимъ и уходитъ домой, опустошивъ предварительно весь островъ. Выростаетъ сынъ викинга и предпринимаетъ походъ, чтобы отомстить за смерть отца. Между тѣмъ дочь владѣльца замка, которая одна только уцѣлѣла въ ту ужасную ночь, находитъ викинга и возвращаетъ его къ жизни. Они ведутъ на островѣ идиллическое существованіе. Но Бланка не знаетъ, кого она спасла, и почитаетъ викинга, какъ пріемнаго отца. Открой король Рорекъ свою тайну—и любимая дѣвушка возненавидѣла бы въ немъ врага, который стеръ съ лица земли ея домъ и уничтожилъ всѣхъ ея близкихъ. Теперь же его разсказы о своей сѣверной отчизнѣ зарождаютъ въ сердцѣ Бланки любовь къ сѣверу и его богатырямъ. И вотъ, въ одинъ прекрасный день, передъ ней предстаетъ юный герой, отважный и сильный, съ мѣднымъ шлемомъ на головѣ. Это Гондальфъ, сынъ Рорека: онъ пришелъ отомстить за кровь своего отца. Его люди находятъ старика, и такъ какъ онъ—единственный мужчина на всемъ островѣ, то надъ нимъ и должна быть совершена кровавая месть. Бланка жаждетъ принести себя въ жертву за старика; Гондальфъ, изъ любви къ ней, готовъ идти на смерть, а Рорекъ хочетъ умереть неузнаннымъ, чтобы его тайна осталась для Бланки нераскрытой. Въ концѣ концовъ все обнаруживается; отецъ и сынъ падаютъ въ объятія другъ другу. Гондальфъ отправляется съ возлюбленной Бланкой домой, на сѣверъ, а король Рорекъ остается отшельникомъ на островѣ.

Въ этой—въ сущности пустой—пьескѣ много чрезвычайно характернаго для Ибсена. Прежде всего, здѣсь впервые встрѣчается одинъ изъ основныхъ мотивовъ всего ибсеновскаго творчества—жертва. Не слѣдуетъ забывать, что Скіенъ, этотъ маленькій городокъ, отличался благочестіемъ, даже набожностью. Здѣсь зародились многія религіозныя теченія, напр. въ высшей степени замѣчательное ученіе пастора Ламмерса. Антонъ Шенбахъ весьма проницательно замѣтилъ, что свойственный Ибсену методъ доказательства, его психологическій анализъ и синтезъ, самая манера воспріятія имъ драматическаго дѣйствія проникнуты духомъ протестантства.

Этика Ибсена, его исканіе правды, его борьба съ ложью и

лицемѣріемъ носятъ на себѣ отпечатокъ религіозности. А эта идея жертвы, которую Ибсенъ считаетъ высшимъ проявленіемъ человѣчности, насквозь пропитана религіознымъ духомъ. Едва ли найдется у Ибсена хоть одна драма, гдѣ не звучалъ бы этотъ мотивъ. Въ томъ и состоитъ чудесное, что бѣдная Нора нашла бы свое спасеніе, еслибы Гельмеръ взялъ на себя ея вину. Грегерсъ требуетъ, чтобы Гедвига принесла въ жертву дикую утку. Въ „Брандѣ“ жертва доведена до крайней степени трагизма. Но въ „Сѣверныхъ богатыряхъ“ этотъ мотивъ обставленъ еще очень неловко. Чрезвычайно любопытно прослѣдить, съ какой страстностью Ибсенъ впервые затрагиваетъ какую нибудь новую тему, не останавливаясь передъ самыми крайними преувеличеніями. Въ дальнѣйшемъ развитіи новый мотивъ постепенно смягчается, пріобрѣтаетъ все бо̀льшую тонкость и постепенно достигаетъ необыкновенной психологической глубины. Бланка говоритъ: „Скажи, нуждается ли человѣкъ во внѣшнихъ чувствахъ, чтобы слышать и видѣть вещи“. Съ теченіемъ времени Ибсенъ научался самъ все больше и больше, и другихъ училъ тому, какъ трагедію изъ міра внѣшнихъ чувствъ переносить въ міръ внутренній. Ложно понятая клятва Гондальфа, едва не сдѣлавшая его отцеубійцей, находитъ свой прообразъ въ клятвѣ Катилины.

Вся пьеса проникнута лиризмомъ; ясно чувствуется, что слова „сѣверъ“ и „геройство“ опьяняютъ молодого поэта. Именно этимъ словамъ пьеса обязана и самой постановкой ея на сценѣ, и благопріятнымъ пріемомъ, ей оказаннымъ.

Вскорѣ друзья Ибсена втянули его въ журналистику. Вмѣстѣ съ Винье и Боттенъ-Ганзеномъ, съ 1 января 1851 г. Ибсенъ сталъ издавать маленькій еженедѣльный листокъ. Онъ былъ насквозь пропитанъ оппозиціоннымъ духомъ и вполнѣ соотвѣтствовалъ характеру Ибсена, для котораго протестъ является первымъ, можно сказать, инстинктивнымъ движеніемъ. Это—основная черта его характера. Она проявилась въ самыхъ различныхъ формахъ. Она будила въ немъ ненависть и насмѣшку, вызывала на борьбу противъ массы и большинства, на войну съ Богомъ и со всѣмъ міромъ. Она наложила на него печать прирожденнаго бунтовщика. Но эта же черта сдѣлала его и истиннымъ поэтомъ, такъ какъ всякое великое произведеніе имѣетъ своимъ источникомъ революціонные элементы человѣческаго духа. Въ этой газетѣ, называвшейся „Mann“, Ибсенъ напечаталъ свою первую политическую сатиру „Норма“. Она была направлена противъ того сорта политическихъ дѣятелей, типъ которыхъ онъ позднѣе воплотилъ въ Стенсгардѣ („Союзъ молодежи“). Политика Ибсена, какъ въ то время, такъ и позднѣе, имѣла дѣло исклю-

чительно съ человѣкомъ, и всегда, какъ съ представителемъ даннаго направленія и данной партіи. Она переходила отъ человѣка къ человѣку и никогда не становилась ни теоретической, ни догматической. Съ чѣмъ бы Ибсенъ ни вступалъ въ борьбу, онъ всегда видѣлъ передъ собой лишь человѣка, котораго нужно побѣдить. Давно уже и справедливо замѣчено, что у Ибсена, въ особенности въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, отправной точкой всегда служитъ одна какая нибудь идея. Поэтому его называли поэтомъ-мыслителемъ. Но ни у одного современнаго писателя процессъ воплощенія мысли въ опредѣленные образы не совершается съ такой быстротой, такъ инстинктивно, какъ у Ибсена. Какъ въ своихъ историческихъ драмахъ онъ начиналъ съ исторіи, а кончалъ психологической трагедіей и, все болѣе и болѣе удаляясь отъ внѣшняго міра, возводилъ всю постройку на почвѣ внутреннихъ переживаній, такъ и въ своихъ позднѣйшихъ драмахъ Ибсенъ, хотя и беретъ отправной своей точкой какую нибудь идею, но съ такой стремительностью углубляется въ человѣческую душу, что идея скрывается за своимъ воплощеніемъ.

Ибсенъ-лирикъ тоже начиналъ съ идеи. Свои первыя стихотворенія Ибсенъ напечаталъ въ своей газетѣ. Онъ уже и раньше писалъ стихи, въ особенности въ Гримштадѣ, но никогда ихъ не выпускалъ въ печать. Генриху Егеру они, однако, знакомы, и кое-что онъ сообщаетъ намъ. Характерно, что въ этихъ первыхъ своихъ стихахъ Ибсенъ тверже вѣритъ въ облагораживающее вліяніе утраты и воспоминанія, чѣмъ счастливаго обладанія. Счастье должно быть кратковременнымъ, иначе оно становится повседневнымъ, т. е. перестаетъ быть-счастьемъ. „Судьба, не удлиняй этого момента: онъ лишится своей святости; я нашелъ его—чего еще желать!“ На балу ему приходитъ въ голову мысль о великой драмѣ человѣческой жизни. Эту идею можно выразить тремя словами: предчувствовать, надѣяться и разочароваться. Ясно, что взгляды Ибсена на радость и свободу оставались тѣ же и въ юности, и позднѣе—въ зрѣломъ возрастѣ; счастье, которое даетъ свобода, не въ самомъ обладаніи ею, а въ стремленіи къ ней, въ борьбѣ за нее. И этотъ взглядъ опредѣленнымъ образомъ отразился на его отношеніи къ любви и браку.

Стихотворенія Ибсена большею частью написаны на разные случаи и торжественныя событія; не мало здѣсь привѣтствій, открытыхъ писемъ и пр. Но все это—лишь поводы къ углубленію въ самого себя и къ изученію родины. Чисто лирическаго настроенія у него почти нѣтъ, а тамъ, гдѣ оно встрѣчается, ни по формѣ, ни по способу выраженія не представляетъ собой ничего оригинальнаго. И только чувство, прорывающееся изъ глубины души, какъ прозрачный источникъ

изъ твердой скалы, поражаетъ своей наивной силой. И въ своихъ стихотвореніяхъ, какъ и въ драмахъ, Ибсенъ все тотъ же,—человѣкъ, который умѣлъ любить, какъ никто другой, который, любя людей, превратился въ человѣконенавистника. Съ годами лирика все болѣе и болѣе отступаетъ у него на задній планъ. Но зато все чаще появляется рѣзкая насмѣшка, ироническая нотка. Съ годами въ стихахъ поэта обнаруживается стремленіе къ возможной краткости формы; кажущаяся обыденность внѣшней обстановки скрываетъ за собою глубочайшій смыслъ. Въ полное собраніе его сочиненій вошло лишь нѣсколько избранныхъ стихотвореній. Все это—лишь лирическія варіаціи на мотивы изъ его драмъ. Всѣ онѣ проистекаютъ изъ одного общаго источника—ненасытной жажды познанія человѣка, который стремится къ уразумѣнію величайшихъ проблемъ человѣческой жизни. „Я не разгадываю загадокъ, мой другъ! Спрашивать—вотъ мое призваніе, но не давать отвѣтъ“,—такъ писалъ однажды этотъ неутомимый борецъ, вѣчно колеблющійся между надеждой и отчаяніемъ, мятущійся изъ стороны въ сторону, съ вѣчнымъ вопросомъ о благѣ людей. Лучшимъ эпиграфомъ не только для его стихотвореній, но и для всего, написаннаго имъ въ стихахъ, могутъ служить строки, написанныя имъ въ альбомъ одной дамѣ. Позже (въ 1883 г.) онъ прибавилъ къ этимъ стихамъ собственный нѣмецкій переводъ. Эти переводные стихи, повидимому, единственные, когда либо написанные Ибсеномъ на нѣмецкомъ языкѣ:

„Жить—значитъ сердцемъ и умомъ
Бороться съ темными силами;
Творить—значитъ свершать
Судъ надъ самимъ собой“.

Остротами и насмѣшками онъ поражалъ всякихъ лѣшихъ, троллей и прочія нечистыя силы. Стихотворенія, которыя Ибсенъ писалъ для своего „Листка“, были большею частью сильно полемическаго характера. По первоначальному замыслу, „Листокъ“, собственно, долженъ былъ быть боевымъ юмористическимъ журналомъ. Въ этомъ духѣ онъ и велся.

Спустя полгода еженедѣльникъ получилъ новое названіе и измѣнилъ свою физіономію. Онъ назывался по имени повара въ Валгаллѣ „Андгримнеръ“, но и въ самую цвѣтущую свою пору онъ едва насчитывалъ какую нибудь сотню подписчиковъ; въ сентябрѣ 1851 г. онъ прекратился, просуществовавъ всего лишь 9 мѣсяцевъ.

Дѣятельность Ибсена, какъ лирика и сатирика, и успѣхъ его пьесы доставили имени Ибсена нѣкоторую извѣстность. Знаменитый скрипачъ Оле Булль, который для своего оте-

чества, Норвегіи, съ гордостью и восторгомъ приносилъ жертву за жертвой, основалъ въ Бергенѣ норвежскій театръ. Онъ исходилъ изъ той вполнѣ правильной точки зрѣнія, что театръ—лучшій проводникъ и руководитель національнаго движенія. И вотъ въ инструкторы этого театра Оле Булль призвалъ молодого Ибсена, отдавъ въ его вѣдѣніе какъ драматическій репертуаръ, такъ и режиссерскую часть театра.

ГЛАВА III.

Романтическій періодъ.

6 ноября 1851 г. Ибсенъ получилъ новое назначеніе. Онъ началъ съ того, что отправился въ трехмѣсячное путешествіе по Германіи и Даніи, чтобы ознакомиться съ театрами и артистами. Ибсенъ извлекъ изъ этого путешествія серьезную пользу. Контрактъ былъ заключенъ на 5 лѣтъ, вознагражденіе опредѣлено въ 300 талеровъ. Помимо всего прочаго, онъ взялъ на себя обязанность ежегодно ко 2 января—дню основанія театра—поставлять по новой пьесѣ. Въ репертуаръ входили: Гольбергъ, Элленшлегеръ, Генрихъ Герцъ, Шекспиръ, Скрибъ, Викторъ Гюго и др. Въ произведеніяхъ этого періода, когда Ибсенъ пользовался положеніемъ хорошо вознаграждаемаго театральнаго писателя, ясно видно глубокое изученіе этихъ драматурговъ. Этому же изученію, подвергшемуся серьезной внутренней переработкѣ, Ибсенъ обязанъ также техникой своихъ новыхъ произведеній. Для Бергенскаго театра Ибсенъ написалъ слѣдующія драмы: «Ночь на Ивановъ день» (поставлена на сценѣ 2 января 1853 г.), вторичная переработка «Сѣверныхъ богатырей» (2 января 1854 г.) «Фру Ингеръ изъ Эстрота» (2 января 1855), «Торжество въ Сольгаугѣ» (2 января 1856 г.) и «Олафъ Лиліекраузъ» (2 января 1857 г.).

Что касается первой пьесы, «Ночь на Ивановъ день», то въ ней національная поэзія сочеталась съ мотивами изъ шекспировскаго «Сна въ лѣтнюю ночь». Эта пьеса никогда не была напечатана, и даже самые освѣдомленные біографы Ибсена, какъ Басеніусъ, Егеръ и Романъ Вернеръ, знаютъ содержаніе ея изъ вторыхъ рукъ. Пьеска большого успѣха не имѣла, и Ибсенъ самъ совершенно забросилъ ее. Гораздо серьезнѣе, глубже и значительнѣе его первая большая историческая драма—«Фру Ингеръ изъ Эстрота».

Подъ вліяніемъ глубокаго изученія древней и средневѣковой исторіи Сѣвера, въ Ибсенѣ пробудился и пышно расцвѣлъ романтизмъ, который вообще запечатлѣнъ въ народномъ характерѣ норвежцевъ. Романтизмъ сказывается и въ

ихъ національномъ костюмѣ, и въ фантастичности ихъ представленій, и въ ихъ любви ко всевозможнымъ розсказнямъ объ эльфахъ, троллѣхъ и прочихъ духахъ, и въ ихъ пристрастіи ко всякаго рода пестротѣ—въ обрядахъ, въ убранствѣ жилья и въ утвари. Самая природа Норвегіи, съ ея удивительной смѣсью дикости и нѣжности, мягкости и суровости, свѣтлыхъ прелестей и безпредѣльныхъ ужасовъ, съ грандіозными проявленіями ея климата, разражающимися надъ горами и морями, также производитъ свое дѣйствіе.

Іонасъ Ли въ своей новеллѣ «Духовидецъ» говоритъ: «Сѣверная природа въ своихъ противорѣчіяхъ доходитъ до такихъ крайностей и рѣзкостей, что впечатлѣнія отъ нея не могутъ не наложить самыхъ глубокихъ слѣдовъ на душу людей, обитающихъ тамъ, на высотахъ. Великая грусть и тяжелая тоска, характерная тамъ даже для простолюдина, сплошь и рядомъ приводящая къ помѣшательству и самоубійству, несомнѣнно находятся въ глубокой зависимости отъ этихъ условій природы. Эта безконечная зима со своимъ мракомъ и суровыми, подавляющими картинами, погружаетъ душу человѣка въ безпросвѣтное одиночество. Эти грандіозныя и внезапныя впечатлѣнія и въ періоды мрака, и въ періоды свѣта, съ чрезмѣрной силой врѣзываются въ душу, проникая до самыхъ глубокихъ и нѣжныхъ ея тайниковъ. Зимніе мракъ и холодъ смѣняются тамъ блескомъ и яркимъ свѣтомъ сѣвернаго лѣта; голыя гранитныя скалы чередуются тамъ съ роскошью луговъ и лѣсовъ. Сѣверная зима держитъ людей взаперти у домашняго очага, сплачивая семью, а въ одинокихъ развиваетъ мечтательность, рефлексъ, склонность къ самосозерцанію. Борьба съ грозными стихіями, моремъ и непогодой развиваетъ глубокую религіозность, будитъ вѣру въ чудесное и порождаетъ мистицизмъ». Вмѣстѣ съ тѣмъ, жизнь среди мощной природы дѣлаетъ человѣка замкнутымъ. Норвежецъ не любитъ проявлять во внѣ движеній своей души. Зато внутренней жизнью онъ живетъ крайне интенсивно. Въ то же время норвежецъ принимаетъ глубокое и живое участіе во всѣхъ мелочахъ маленькой политики своего города и округа. Дебаты по поводу государственныхъ и церковныхъ вопросовъ проникаютъ въ семейные дома и у домашняго очага обсуждаются съ такой же горячностью, какъ и въ залѣ собранія. Норвежецъ въ глубинѣ своей натуры—романтикъ. Этотъ романтизмъ ярко расцвѣтаетъ въ „Эддѣ“, въ этой сокровищницѣ норвежскихъ сагъ, въ народныхъ пѣсняхъ и балладахъ. Романтизмъ находится въ прямомъ противорѣчіи съ трезвымъ реализмомъ, который во всемъ слѣдуетъ указаніямъ практическаго разума. Но это не исключаетъ глубокаго ихъ родства между собой. Та же самая природа сдѣлала сѣверянина чело-

вѣкомъ дѣла и разсудка и надѣлила его яснымъ взглядомъ на вещи. Это—все народъ торговый, судовщики и рыбаки. Всѣ эти элементы національнаго норвежскаго характера заложены и въ Ибсенѣ. Ими опредѣляется и объясняется весь его нравственный обликъ, все его творчество. Въ одно и то же время онъ и романтикъ, и человѣкъ разсудка, который съ ледянымъ спокойствіемъ и безпощадной логикой доводитъ свои драмы до конца; онъ—фантастическій мечтатель и, вмѣстѣ съ тѣмъ,—человѣкъ необыкновенно яснаго и остраго ума. Онъ—мистикъ и никогда не могъ освободиться отъ вліянія извѣстныхъ религіозныхъ, даже теологическихъ, идей. Онъ замыкается въ самомъ себѣ и живетъ глубокой духовной жизнью; въ немъ преобладаетъ рефлексъ, онъ подверженъ меланхоліи и рядомъ съ этимъ вспыльчивъ и раздражителенъ. Онъ—человѣкъ дѣла; онъ, какъ всѣ его соотечественники, всегда въ центрѣ парламентской жизни, всегда страстно стремится указывать пути, которые ему кажутся самыми правильными. «Странное впечатлѣніе», мѣтко замѣчаетъ проф. Бенедиктъ, «производитъ, характерное для всѣхъ произведеній Ибсена, стремленіе его героевъ къ внутреннему самоуясненію и внутреннему самоопредѣленію". Это—не личное свойство сѣвернаго поэта, а племенная черта. Эта тоска и душевный натискъ, это броженіе, очевидно, въ натурѣ скандинавовъ, а черезъ англосаксовъ—также и въ натурѣ бриттовъ. Чисто національныя особенности, воплотившіяся въ Ибсенѣ, сдѣлали изъ него романтика, другія—человѣка разсудка. Первымъ онъ обязанъ своимъ идеализмомъ, вторымъ—реализмомъ. Отсюда, въ вопросахъ будущаго—онъ твердо вѣрующій оптимистъ, въ настоящемъ—онъ отчаявшійся пессимистъ.

Этотъ конфликтъ двухъ противорѣчивыхъ натуръ Ибсенъ не только носитъ въ себѣ самомъ, но снова и снова возсоздаетъ его въ своихъ драмахъ и вкладываетъ въ душу своихъ героевъ. Юнаго Ибсена - поэта романтизмъ держалъ въ своихъ сѣтяхъ, но позднѣе, зрѣлымъ мужемъ, Ибсенъ уже самъ овладѣлъ имъ со всѣмъ свойственнымъ ему искусствомъ. Репертуаръ Бергенскаго театра, въ особенности излюбленныя пьесы Герца и Эленшлегера, произведенія французовъ, въ то время какъ разъ составлявшія сенсаціонную новость, все это сдѣлало свое дѣло и поощряло романтическія тенденціи Ибсена. Драмы бергенскаго періода написаны еще всецѣло подъ вліяніемъ романтизма. Особенно сильно это замѣтно въ «Фру Ингеръ изъ Эстрота». Здѣсь Ибсенъ съ полнымъ произволомъ передѣлалъ на свой ладъ всю исторію. Она была для него лишь отправной точкой для свободнаго полета его фантазіи. Драма разыгрывается въ XVI в. и построена на одномъ изъ многочисленныхъ эпизодовъ изъ борь-

бы Норвегіи съ Даніей за независимость. Благодаря своему положенію и могуществу, Фру Ингеръ, вдова гофмейстера государства, сосредоточиваетъ на себѣ всѣ взоры въ Норвегіи. И датчане, и норвежцы хотѣли бы привлечь ее на свою сторону, и для нихъ непонятно ея уклончивое поведеніе. Патріоты убѣждаютъ ее высказаться и открыто выступить на защиту своей страны: вѣдь еще молодой дѣвушкой на трупѣ норвежскаго мученика Кнута Альфонса она дала клятву мести. Но Фру Ингеръ по прежнему загадочна. Дочь свою она обручаетъ съ датскимъ дворяниномъ и у себя въ замкѣ принимаетъ государственнаго совѣтника Нильса Люкке, прибывшаго съ секретнымъ порученіемъ. Поведеніе ея имѣетъ свои, весьма необыкновенныя, причины. Она безпредѣльно любитъ своего незаконнаго сына Нильса Стуре, котораго, однако, она никогда не видѣла. Младенца увезъ съ собой его отецъ. Народъ предназначаетъ въ короли Норвегіи законнаго сына графа Стуре. Но Фру Ингеръ таитъ въ своей душѣ не только желаніе снова видѣть свое дитя, но честолюбивую мечту, въ которой она и себѣ самой не рѣшается признаться: она хочетъ видѣть на престолѣ своего сына. Дитя находится въ рукахъ шведскаго канцлера Петера. Онъ расположенъ къ Норвегіи, но Фру Ингеръ слишкомъ мало знаетъ его, чтобы вполнѣ довѣриться ему. И вотъ она, по ея собственному признанію, живетъ въ вѣчномъ страхѣ, какъ бы съ ея сыномъ не случилось какой-нибудь бѣды. Тысячу разъ взвѣшиваетъ она въ глубинѣ своей души тѣ послѣдствія, какія можетъ имѣть для ея сына побѣда или пораженіе. Мысль о ребенкѣ связываетъ всѣ ея поступки. Но вотъ умираетъ молодой Стуре, и канцлеръ Петеръ посылаетъ сына Фру Ингеръ къ матери и патріотамъ съ тѣмъ, чтобы онъ сталъ во главѣ движенія. Благодаря цѣлому ряду недоразумѣній, Фру Ингеръ полагаетъ, что пріѣхалъ молодой Стуре, а не ея сынъ. По ея приказанію, его убиваютъ, чтобы очистить путь для ея сына. Потомъ, но уже слишкомъ поздно, она узнаетъ, что сдѣлалась убійцей собственнаго ребенка.

Человѣкъ, въ рукахъ котораго сосредоточиваются всѣ нити драмы, который все перепутываетъ и распутываетъ, это дипломатъ—Донъ-Жуанъ—Нильсъ Люкке, о которомъ въ свое время критикъ Нибломъ выразился, что онъ является апостоломъ плоти, не заслужающимъ почетнаго имени Донъ-Жуана.

Конфликтъ всей пьесы, внутренняя трагедія, состоитъ въ борьбѣ, которая происходитъ въ душѣ Фру Ингеръ: материнская любовь борется въ ней съ внутреннимъ призваніемъ. «Я была призвана къ тому, чтобъ указать странѣ перстъ Божій», восклицаетъ она. Любовь къ отечеству, ненависть къ

Даніи—вотъ что составляетъ ея миссію, вотъ что должно быть предметомъ ея желаній. Но, изъ страха за своего ребенка, она уклонилась отъ истиннаго пути—и въ томъ же ребенкѣ она находитъ свою строгую кару. Прежде всего здѣсь видна основная идея ибсеновской этики, которая сдѣлалась руководящимъ мотивомъ всего его творчества. Въ душѣ каждаго человѣка таится его внутреннее призваніе, которое опредѣляетъ для него путь къ полному проявленію своей индивидуальности. Всестороннее развитіе своей личности—вотъ задача земной жизни человѣка. Этотъ трудный, тернистый путь, на которомъ намъ, такъ сказать, предстоитъ найти самихъ себя, мы всѣ должны пройти. Тогда только мы выполнимъ наше предназначеніе въ ходѣ міровой исторіи, тогда только мы будемъ настоящими рычагами судьбы. Пойти по этому пути вполнѣ сознательно, по своему свободному выбору, подъ своею полною отвѣтственностью, безстрашно и безповоротно—вотъ внутренняя правда личности, которой Ибсенъ требуетъ отъ человѣка. Онъ учитъ, что каждый несетъ на себѣ тяжелую отвѣтственность за выполненіе своего предназначенія и своего призванія, за возложенную на него миссію, которой онъ долженъ служить по собственной доброй волѣ. Судьба, опредѣляющая это призваніе, фигурируетъ у Ибсена подъ разными именами. Онъ называетъ ее то Богомъ («Торжество въ Сольгаугѣ» и «Фру Ингеръ изъ Эстрота»), то необходимостью («Царь и Галилеянинъ»), то средой, пока, наконецъ, не склоняется къ основному принципу дарвинизма—эволюціонной теоріи. Правда, этотъ принципъ въ его умѣ или, вѣрнѣе, сердцѣ—пріобрѣтаетъ мистическую окраску. Будь всецѣло самимъ собой, прислушивайся только къ своему внутреннему голосу, не заглушай его въ себѣ, выбирай свободно, но выбирай такъ, какъ ты долженъ выбрать—вотъ категорическій императивъ Ибсена. Этотъ голосъ въ душѣ человѣка то принимаетъ характеръ христіанской совѣсти, то является демономъ, о которомъ говоритъ Сократъ. Какъ въ самомъ характерѣ Ибсена переплетаются романтикъ и человѣкъ разсудка, такъ въ его этикѣ сочетаются язычникъ и христіанинъ. Эту борьбу двухъ элементовъ онъ воплотилъ въ драмѣ («Царь и Галилеянинъ»). Трагизмъ всѣхъ ибсеновскихъ героевъ, безъ единаго изъятія, начиная съ «Фру Ингеръ изъ Эстрота» и, кончая эпилогомъ «Когда мы, мертвые, воскресаемъ»,—заключается въ борьбѣ за свой собственный путь, въ конфликтѣ между желаніемъ и возможностью оставаться самимъ собой.

Но если дать этому трагизму и лежащей въ его основѣ нравственной идеѣ ихъ естественное развитіе, неизбѣжно придешь къ логическому противорѣчію, и сядешь на мель. (Впрочемъ, однажды въ товарищескомъ кругу Ибсенъ выска-

зался и самъ въ этомъ смыслѣ: „Довели ли вы когда нибудь какую либо мысль до ея крайнихъ выводовъ, не наткнувшись на противорѣчіе?“). Идея Ибсена та, что великими дѣлами руководитъ судьба („Сѣверные богатыри“), что конечное предназначеніе человѣка неизмѣнно зависитъ отъ предопредѣленія. Если мы хотимъ, то только потому, что мы должны хотѣть. Это—естественная необходимость Спинозы, это—идея Шопенгауэра въ своемъ развитіи. Человѣкъ всегда дѣйствуетъ согласно собственному желанію—и все-таки онъ дѣйствуетъ такъ въ силу необходимости. Но если цѣли наши предопредѣлены, то найти пути къ ихъ достиженію предоставлено нашему свободному выбору, думаетъ Ибсенъ. И вся суть именно въ этой свободной волѣ, а не въ возможности осуществить ее. Если, слѣдуя внутреннему голосу, мы попадемъ на свой настоящій путь, тогда мы осуществимъ свое предназначеніе, тогда жизнь увѣнчаетъ насъ. Минуемъ мы этотъ путь, проявимъ себя не вполнѣ, а лишь наполовину,—нашимъ удѣломъ будетъ проклятіе и осужденіе. Очевидно, для великаго процесса міровой исторіи Ибсенъ принимаетъ предопредѣленіе, какъ бы ни называть его—Богомъ, судьбой или эволюціей. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ вѣритъ въ ту индивидуальную свободу, съ которой человѣкъ вращается въ этой сѣти. Здѣсь-то и кроется противорѣчіе. Одно изъ двухъ: или предопредѣленіе—всюду, и все совершается потому, что должно совершиться, надъ всѣмъ божья воля и власть рока, все сковано цѣпью причинъ и слѣдствій, или же ничто не диктуется свыше, все одинъ лишь случай, и рѣшеніе зависитъ отъ нашего свободнаго выбора. Въ міровой жизни нѣтъ различія между великими и малыми событіями, между значительными и незначительными дѣяніями. Важность и значительность дѣла или человѣка—вопросъ точки зрѣнія. Нѣтъ различія и между цѣлями и средствами къ ихъ достиженію. Средства и цѣль едины: одно обусловливается другимъ. Положеніе: „Я хочу, значитъ я долженъ хотѣть“—сохраняетъ свою силу и для самыхъ ничтожныхъ, для самыхъ мелкихъ фактовъ,—въ противномъ случаѣ оно не имѣетъ ровно никакого значенія. Свобода воли—вопросъ трансцендентальный. Ни моралистамъ, ни философамъ, ни поэтамъ не дано его разрѣшить. Но Ибсена должна была заинтересовать именно метафизическая сторона этого вопроса. Источникъ ибсеновской морали лежитъ въ самой его натурѣ, тяготѣющей къ драматическому: онъ инстинктивно чувствовалъ, что съ несвободнымъ человѣкомъ сценѣ нечего дѣлать. Съ другой стороны, при глубоко заложенной въ немъ мистической вѣрѣ въ ея всеобъемлющую силу, онъ не хотѣлъ отнять вѣсовъ и меча правосудія у судьбы и природы. Всѣ его герои—люди и только люди,—другихъ Ибсенъ никогда не

изображалъ; познаніе, къ которому они стремятся, въ сущности, сводится къ уразумѣнію предопредѣленнаго пути и его неизбѣжности, къ уясненію своего предназначенія на землѣ и своей роли, какъ орудія прогресса. Настоящіе люди—это тѣ зрячіе, которые понимаютъ то, что видятъ, и оповѣщаютъ другихъ. Кто, въ слѣпотѣ своей, не видитъ своего пути и не понимаетъ своей задачи, или же лицемѣрно льститъ себѣ и обманываетъ на этотъ счетъ другихъ, тотъ, въ нравственномъ отношеніи, человѣкъ дурной и испорченный; онъ — половинчатый и фальшивый человѣкъ. Цѣлостность — въ правдѣ.

Фру Ингеръ лицемѣритъ сама съ собой, она допускаетъ фальшь и двуличность въ своей душѣ, и потому она погибаетъ. Это—женщина, на плечахъ которой лежала мужская задача. Не разъ въ этомъ видѣли вліяніе Гамлета. Фру Ингеръ падаетъ подъ проклятіемъ, тяготѣющимъ надъ тѣми, кто призванъ свершить великое дѣло.

Дочь Фру Ингеръ, Элина—типичная для Ибсена женская фигура. Ея сестру Лючію соблазнилъ Нильсъ Люкке и довелъ ее до могилы совершенно также, какъ Катилина погубилъ Сильвію, сестру Фуріи. Элина не знаетъ, что соблазнитель ея сестры—Нильсъ Люкке. Но, несмотря на это, она и инстинктивно, и какъ патріотка, ненавидитъ его. Эта ненависть, совершенно въ характерѣ ибсеновскаго творчества, переходитъ въ любовь, и Элина любитъ въ то время, когда она должна ненавидѣть. Слишкомъ поздно, давъ уже жертвой любви, она узнаетъ отъ своей матери, кто былъ виновникомъ и ея гибели. Тоска Элины по герою, стремленіе вдаль, на просторъ, мы видѣли уже у Бланки (въ „Сѣверныхъ богатыряхъ"), и снова и снова будемъ встрѣчаться съ этимъ у ибсеновскихъ женщинъ. Но уже и въ этомъ произведеніи ясно видно,—и каждая новая драма вновь и вновь это доказываетъ,—что Ибсенъ чрезвычайно высоко ставитъ женщинъ. „Женщина всесильна на землѣ, и отъ нея всецѣло зависитъ направить мужчину такъ, какъ того желаетъ Богъ", такъ говоритъ Ибсенъ устами Нильса Люкке. Все его дальнѣйшее творчество даетъ лишь новые образы для той же идеи. Сила у него всегда на сторонѣ женщины, слабость—удѣлъ мужчины. Женщина—всегда воплощеніе судьбы. Судьба мужчины—въ рукахъ женщины, вотъ смыслъ всего ибсеновскаго творчества. Таковы всѣ герои Ибсена во всѣхъ его 24 драмахъ.

„Фру Ингеръ изъ Эстрота"—въ высшей степени характерна для Ибсена и техники его творчества еще въ одномъ отношеніи: только въ четвертомъ актѣ читатель узнаетъ, въ чемъ собственно дѣло.

До этой минуты онъ блуждаетъ въ морѣ загадокъ, правда, руководимый твердой рукой, но все же погруженный во мракъ. И когда онъ, наконецъ, постигаетъ суть дѣла, онъ въ прошедшемъ находитъ объясненіе настоящему.

Миссія Фру Ингеръ—въ ненависти къ датчанамъ. И вся пьеса дышитъ ненавистью къ Даніи, всецѣло въ духѣ той національной среды, въ которой жилъ писатель. Любовь къ отечеству здѣсь, какъ и въ позднѣйшемъ творчествѣ, выступаетъ въ видѣ негодующихъ обличеній. „Норвегія—это пустая орѣховая скорлупа, вотъ какъ этотъ шлемъ: блестящая поверхность, а внутри—пустота", говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ. Однако эта ненависть къ Даніи ничуть не помѣшала тому, что датскій романтизмъ проникаетъ всю пьесу отъ начала до конца.

Успѣхъ пьеса имѣла весьма умѣренный. Лишь въ слѣдующемъ году Ибсену удалось одержать первую настоящую великую побѣду на сценѣ.

Лѣтомъ 1855 г. онъ написалъ „Торжество въ Сольгаугѣ". 2 января 1856 г. пьеса была поставлена и имѣла большой успѣхъ. По окончаніи спектакля театральная капелла, сопровождаемая публикой, устроила даже автору серенаду. Ибсенъ произнесъ благодарственную рѣчь и утопалъ въ блаженствѣ. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ „Торжество въ Сольгаугѣ" было поставлено въ Христіаніи. Успѣхъ и тутъ не измѣнилъ Ибсену. Но только не у критики. Единственнымъ исключеніемъ былъ Бьернсонъ, который съ теплотой и полнымъ признаніемъ таланта писалъ о пьесѣ въ „Моргенблатѣ". Всѣ же остальные критики набросились на Ибсена съ палочными ударами, обвинили его въ плагіатѣ у Генриха Гертца и не оставили въ пьесѣ ни одного живого мѣста. Въ 1883 г., въ новомъ изданіи „Торжества въ Сольгаугѣ", Ибсенъ разсчитался съ этими критиками, которые всякій разъ, какъ писатель-дебютантъ издаетъ свою книгу или ставитъ на сценѣ какую нибудь пьесу, приходятъ въ страшную ярость и ведутъ себя такъ, какъ будто бы изданіе книги или постановка пьесы на сценѣ наноситъ имъ или газетамъ, въ которыхъ они пишутъ, кровное оскорбленіе. Всю жизнь Ибсенъ не могъ подавить въ себѣ чувства гнѣва, вызываемаго въ немъ мелочностью, недоброжелательствомъ, завистью и ограниченностью, съ которыми пресса встрѣчала его драмы. Во всѣхъ его произведеніяхъ такъ и звучитъ презрительная ненависть къ газетамъ и журналистамъ. Журналисты, въ изображеніи Ибсена, всегда пошляки или темныя личности („Союзъ молодежи", „Врагъ народа", „Росмерсгольмъ"), и гдѣ бы рѣчь ни зашла о газетѣ, она всегда у Ибсена не что иное, какъ учрежденіе, существующее для того, чтобы покрывать безчестіемъ своихъ ближнихъ и предавать ихъ гнуснѣйшему оклеветанію. Газе-

ты—это орудія для самыхъ низкихъ личныхъ интригъ и для самыхъ пошлыхъ сплетенъ. И нѣтъ человѣка, который не питалъ бы страха и ужаса передъ этой продажной прессой. Такова у Ибсена роль „шестой великой державы". Предисловіе къ „Торжеству въ Сольгаугѣ", кромѣ того, что въ немъ Ибсенъ раздѣлался со своими критиками, замѣчательно еще и въ другомъ отношеніи: оно даетъ ключъ къ тайнѣ Ибсеновскаго драматическаго творчества.

Первоначально Ибсенъ имѣлъ въ виду совсѣмъ другой матеріалъ, который онъ позже переработалъ въ „Вождяхъ на Гельголандѣ". И подобно тому, какъ „Торжество въ Сольгаугѣ" создалось изъ матеріала, собраннаго для „Вождей на Гельголандѣ", такъ и всегда у Ибсена одна пьеса выростаетъ изъ другой. Всѣ его произведенія тѣсно связаны другъ съ другомъ. Ибсенъ былъ правъ, когда полному юбилейному изданію своихъ сочиненій (Gyldendalske Boghandels Forlag 1898) предпослалъ слѣдующія строки: „Только знакомство со всѣми моими произведеніями, какъ съ однимъ нераздѣльнымъ цѣлымъ, можетъ дать то впечатлѣніе, которое я имѣлъ въ виду. Моимъ читателямъ поэтому я даю дружескій совѣтъ—не пренебрегать ни одной пьесой, ни одной не пропустить и за одинъ разъ ознакомиться со всѣми моими произведеніями, перечитавъ и переживъ ихъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ они создавались". Пережить свои драмы предлагаетъ Ибсенъ своимъ читателямъ. Онъ самъ переживалъ всякую вещь, которую писалъ. Онъ говоритъ: „Каждая пьеса была естественно-необходимымъ слѣдствіемъ въ опредѣленномъ пунктѣ моего жизненнаго пути". Изъ самого себя создавалъ Ибсенъ всѣ свои вещи. Онъ писалъ ихъ, потому что долженъ былъ ихъ писать, потому что лишь во время своего творчества ему удавалось быть самимъ собой. Генрихъ Ибсенъ зналъ свое призваніе и шелъ предназначеннымъ ему путемъ. Особенность его характера заключается въ томъ, что онъ всякую вещь разсматриваетъ съ двухъ сторонъ, что онъ всегда прислушивается къ обоимъ голосамъ въ своей душѣ—къ голосу романтика и практика, трагика и юмориста, оптимиста, вѣрующаго въ идеалы будущаго, и пессимиста, который съ ненавистью борется противъ окружающаго его мрака. Такъ, каждая тема допускаетъ у него какъ трагическую, такъ и болѣе свѣтлую обработку. Уже старая истина въ искусствѣ, что все дѣло только въ точкѣ зрѣнія, съ которой конфликтъ кажется или комическимъ, или трагическимъ. Соединить въ одно обѣ точки зрѣнія, воспринять и изобразить міръ, какъ трагикомедію,—вотъ постоянная задача Ибсена.

Неизвѣстно, какую роль играютъ въ „Торжествѣ въ Сольгаугѣ" личныя чувства поэта, какъ сочетаются здѣсь жизнь

и вымыселъ, дѣйствительность и художественное творчество. Но, по собственному признанію поэта и по утвержденію его друзей, именно въ этой вещи много личнаго. Излюбленная тема Ибсена: борьба двухъ женщинъ изъ-за одного мужчины. Фрау Маргитъ въ юные свои годы любила своего родственника Гудмун а Альфсона. Онъ уѣхалъ, и она вышла замужъ за богатаго рыцаря Бенгта. При ней живетъ ея младшая сестра Сигне. Въ концѣ концовъ Гудмундъ возвращается. Любовь Маргитъ вспыхиваетъ снова, и притомъ съ такою страстью и силой, что она готова уже прибѣгнуть къ яду, чтобы устранить препятствіе, т. е. своего мужа. Но Гудмундъ видитъ передъ собой лишь одну Сигне, и побѣда должна остаться на сторонѣ послѣдней. Бенгтъ падаетъ въ борьбѣ съ отверженнымъ Сигне женихомъ, а Фрау Маргитъ несетъ въ монастырѣ покаяніе за свой преступный замыселъ. Рыцарь Бенгтъ, добродушный, неловкій, мѣшковатый, самодовольный и гордый своей женой,—предокъ добраго Іерга Тесмана, и въ немъ замѣтны также нѣкоторыя черты Гельмера. Въ особенности сцена, гдѣ грубо проявляется чувственная страсть Гельмера къ Норѣ, и предъ Норой открывается та пропасть, которая легла между нею и Гельмеромъ, имѣетъ свой прототипъ въ сценѣ съ кубкомъ яда въ „Торжествѣ въ Сольгаугѣ“. Фрау Маргитъ глубоко несчастна въ своемъ бракѣ. Проклятіе этого брака въ томъ, что онъ основанъ на власти золота.

„На рынокъ я понесла свою молодость,
На золото я промѣняла свое веселье;
Я запуталась въ блестящихъ сѣтяхъ“,

кается Фрау Маргитъ. Бенгтъ явился къ ней съ золотомъ, и вотъ она—въ клѣткѣ и стонетъ за золотой стѣной. Она продалась своему мужу, и страданіе—ея награда. Этотъ мотивъ такъ уже и не исчезаетъ изъ ибсеновскихъ драмъ. Бракъ изъ-за денегъ, который въ смягченныхъ формахъ, замаскированныхъ сословной ложью, является нормальнымъ видомъ брака нынѣшняго, обыденнаго, вызываетъ въ Ибсенѣ отвращеніе. Источникъ всѣхъ несчастныхъ браковъ онъ видитъ въ томъ, что побудителями къ заключенію союза были алчность, жажда богатства и страсть къ внѣшнему блеску. Такой поступокъ, естественно, кажется Ибсену отвратительнымъ. Для него нѣтъ ничего болѣе позорнаго, чѣмъ уклониться изъ-за денегъ отъ преднамѣченнаго пути, чѣмъ продать за деньги то самое высокое, что есть у человѣка—свою личность.

„Вѣдь я принадлежу себѣ самой“, говоритъ Сигне въ своей невинности, и этотъ кладъ она добровольно несетъ любимому, избранному ею Гудмунду. Когда Гудмундъ появляется въ до-

мѣ Бенгта, онъ еще не можетъ разобраться въ своихъ чувствахъ къ сестрамъ. Его роль аналогична съ положеніемъ Катилины и Нильса Люкке, которыхъ двойная игра любви тоже поставила между двухъ сестеръ. Но то, что тамъ исполнено трагизма, здѣсь пріобрѣло болѣе свѣтлую окраску. „Торжество въ Сольгаугѣ", въ сущности, — комедія съ трагическимъ лишь элементомъ. Полна трагизма та сцена, когда Фрау Маргитъ вливаетъ въ кубокъ ядъ и колеблется, дать его или не дать своему мужу; въ концѣ концовъ его страстныя приставанія вызываютъ въ ней отвращеніе, и, не дрогнувъ, она произноситъ: „вотъ твой бокалъ, онъ полонъ!"

Въ 1850 г. Ибсенъ задумалъ новую трехактную пьесу: „Олафъ Лиліекраузъ". Въ 1856 году онъ написалъ ее. 2 января 1857 г. она впервые была поставлена на сценѣ, встрѣтила холодный пріемъ и выдержала всего два представленія. Какъ Ибсенъ напалъ на эту тему, и почему она привела его въ такой восторгъ, становится понятнымъ, если принять въ соображеніе годъ возникновенія этой драмы. Во время перваго своего пребыванія въ Христіаніи, Ибсенъ познакомился въ оригиналѣ и въ переработкѣ Вельгавена и другихъ писателей съ норвежскими народными пѣснями и балладами. Сѣверная баллада проникаетъ своимъ вліяніемъ весь бергенскій, романтическій періодъ ибсеновскаго творчества, который заканчивается „Олафомъ Лиліекраузомъ". Въ немъ ярко отразился романтизмъ народной пѣсни; и „Фру Ингеръ изъ Эстрота", и лучшія мѣста въ „Торжествѣ въ Сольгаугѣ" и „Олафѣ Лиліекраузѣ" проникнуты настроеніемъ сѣверной баллады и написаны въ духѣ народныхъ пѣсенъ. Въ Германіи также весьма распространена баллада о господинѣ Олафѣ, который, возвращаясь домой послѣ воего торжественнаго собрученія, былъ увлеченъ въ лѣсъ нимфами. Гердеръ и Гриммъ перевели ее на нѣмецкій языкъ, Леве переложилъ ее на музыку, а Гейне воспроизвелъ вновь. Содержаніе баллады заинтересовало Ибсена, такъ какъ и здѣсь герой стоитъ между двумя женщинами — земной невѣстой и нимфой: все тотъ же характерный для Ибсена конфликтъ. И Олафъ колеблется, какъ и Гудмундъ Альфсонъ, съ тою только разницей, что онъ — нерѣшительная, слабохарактерная натура, которая, лишь послѣ продолжительныхъ колебаній и заблужденій, попадаетъ на истинный путь и находитъ свою настоящую невѣсту. Собственно двигателемъ драмы здѣсь все еще служитъ недоразумѣніе. Уваженіе Ибсена къ женщинѣ сказалось въ слѣдующихъ словахъ: „Душа женщины—лучшій въ мірѣ цвѣтокъ". „Олафъ Лиліекраузъ" былъ послѣдней пьесой, написанной Ибсеномъ для Бергена. Онъ болѣе не возобновилъ договора съ театромъ. Въ Бергенѣ

онъ многому научился, хорошо ознакомился съ условіями сцены и глубже позналъ душу человѣка.

Подъ его руководствомъ театръ, повидимому, шелъ хорошо. Артисты его любили. Одинъ изъ нихъ разсказываетъ, что Ибсенъ былъ со всѣми неизмѣнно предупредителенъ и любезенъ. Онъ былъ вообще скромнымъ человѣкомъ, быть можетъ, даже слишкомъ скромнымъ для роли директора театра. Ибсенъ, регулярно прогуливающійся въ своемъ сѣромъ пальто, сдѣлался хорошо знакомой въ Бергенѣ фигурой. Тѣмъ же Оле Булемъ былъ приглашенъ его преемникъ на постъ директора театра. То былъ Бернстьернъ Бьернсонъ. Въ 1857 г. Ибсенъ, въ качествѣ завѣдующаго артистической частью норвежскаго театра, отправился въ Христіанію.

ГЛАВА IV.

Христіанія. „Вожди на Гельголандѣ“.

Итакъ, Бьернсонъ былъ призванъ на мѣсто Ибсена въ Бергенъ, а Ибсенъ сдѣлался преемникомъ Бьернсона въ Христіаніи. Послѣдній былъ, въ сущности, вожакомъ національной партіи въ столицѣ, и вотъ Ибсенъ со всей страстностью бросился въ національное движеніе. Норвежскій театръ, руководителемъ котораго онъ сталъ, былъ основанъ въ 1852 году и долженъ былъ служить трибуной и оплотомъ для оппозиціи и ея борьбы и противопоставить театру въ Христіаніи съ его датской труппой національную конкуренцію.

Бьернсонъ и его друзья вели противъ датскаго вліянія ожесточенную борьбу, и Ибсенъ неуклонно слѣдовалъ по стопамъ своего предшественника. Впослѣдствіи онъ пошелъ еще дальше и (22 ноября 1859 г.) основалъ даже особый союзъ подъ именемъ „Норвежскаго общества“. Цѣлью союза была пропаганда націонализма и борьба со всѣми иностранными вліяніями, прежде всего съ датскими, но также и съ нѣкоторыми нѣмецкими. Президентомъ общества былъ Бьернсонъ; самъ Ибсенъ состоялъ вице-президентомъ. Успѣхъ общества оказался неважнымъ. Съ теченіемъ времени оно постепенно стало принимать политическую окраску, и Ибсенъ въ концѣ концовъ устранился. Ибсенъ, въ роли учредителя общества, — картина, не лишенная юмора. Ибсена всегда чрезвычайно смѣшатъ газетныя сообщенія въ родѣ того, что „тогда была составлена такая-то комиссія“, или „тогда учреждено было такое-то общество“,—пишетъ Брандесъ объ Ибсенѣ уже въ зрѣлые его годы. Въ томъ, что люди, желая провести

какой нибудь планъ, прежде всего задаются мыслью объ учрежденіи общества или созваніи комиссіи, Ибсенъ видитъ симптомъ современнаго слабосилія. Такъ, Ибсенъ отсталъ отъ многаго, за что прежде горячо ломалъ копья. Но всѣ эти превращенія, которымъ подвергалась его личность, были только развитіемъ и строго послѣдовательнымъ раскрытіемъ его индивидуальности.

Что касается его стиля, то и здѣсь Ибсенъ трижды мѣнялся. Романтическій стиль Бергенской эпохи, навѣянный народными пѣснями, уступилъ сначала мѣсто сжатому слогу сѣверной саги, а когда впослѣдствіи отъ историческихъ темъ Ибсенъ перешелъ къ современнымъ драмамъ, онъ приспособилъ этотъ стиль, сжатый, богатый внутреннимъ содержаніемъ и простой по внѣшнимъ своимъ формамъ, къ современной разговорной рѣчи.

Въ 1857 г. Ибсенъ написалъ трактатъ „О героической пѣснѣ и ея значеніи для художественной литературы". Глубокое изученіе древней героической пѣсни Сѣвера и фамильныхъ сказаній старой Исландіи навело его на идею драмы „Вожди на Гельголандѣ". Съ этой драмой въ карманѣ Ибсенъ пріѣхалъ въ Христіанію; но для постановки онъ отдалъ ее Христіанскому театру, не рѣшаясь поручить ее своему Норвежскому, который, на его взлядъ, въ то время еще не доросъ до постановки такой сложной пьесы. Къ этому же періоду жизни Ибсена относится его женитьба. Еще въ Бергенѣ онъ влюбился въ Сусанну Торезенъ, дочь бергенскаго пастора, въ домѣ котораго онъ часто бывалъ. Мачеха его невѣсты была писательница Магдалина Торезенъ. Магдалина Торезенъ (род. въ 1819 году) выступила со своими произведеніями какъ разъ въ ту пору, когда Ибсенъ сдѣлался ея зятемъ, и не кто другой, какъ Бьернсонъ, вывелъ ее на судъ общественнаго мнѣнія. Она писала, главнымъ образомъ, очерки и разсказы изъ жизни норвежскихъ крестьянъ; своей яркостью и непосредственностью они заслужили всеобщее одобреніе и въ короткое время доставили своему автору повсемѣстную популярность.

Изъ-подъ ея пера вышли и лирическія, и драматическія произведенія, но эпосъ удавался ей лучше. Ее ставятъ часто наряду съ Бьернсономъ, иногда даже выше его. Отношенія Ибсена къ тещѣ отличались чрезвычайной искренностью и нѣжностью. Вдали отъ родины онъ поддерживалъ съ ней самую дѣятельную переписку, и его письма свидѣтельствуютъ о любви и уваженіи, которыя онъ всегда питалъ къ этой, сильной духомъ, женщинѣ. Магдалина Торезенъ разсказывала кое, что одному своему знакомому о своей падчерицѣ. «Ей было 8 лѣтъ, когда я сдѣлалась ея мачехой. Она превратилась въ веселую, свѣжую и красивую молодую дѣвушку. Это

былъ необыкновенный ребенокъ, одаренный богатой фантазіей; она любила старыя норвежскія саги, съ которыми, казалось, совершенно сжилась. Въ то время, какъ въ домѣ ея отца-пастора всѣ женщины были всецѣло поглощены ручными работами, она всячески уклонялась отъ нихъ и часами разсказывала сказки съ собственными при этомъ варіаціями; она, повидимому, воображала себя героиней этихъ сказокъ». Интересъ къ норвежскимъ сагамъ и норвежской исторіи она сохранила во всю свою жизнь. Эту часть норвежской литературы она изучила съ основательностью, какую рѣдко можно встрѣтить у женщинъ не-писательницъ.

„Въ то время“, какъ впослѣдствіи сообщала его жена, „Ибсенъ былъ тихимъ человѣкомъ, неразговорчивымъ и замкнутымъ въ себѣ. При случаѣ, однако, онъ умѣлъ быть необыкновенно веселъ и остроуменъ“. Въ Христіанію онъ отправился счастливымъ женихомъ, а весною 1853 г. вернулся въ Бергенъ съ тѣмъ, чтобы его тесть обвѣнчалъ его. Свадьба оказалась печальнымъ торжествомъ. Пасторъ Торезенъ умеръ утромъ того самаго дня, когда она должна была состояться, и вѣнчаніе произошло, спустя четыре дня, въ полной тишинѣ. Г-жа Ибсенъ оказалась прекрасной спутницей своего мужа, и, въ благодарность за ея любовь и дружбу, онъ воздвигъ ей памятникъ въ своихъ произведеніяхъ.

Между тѣмъ Христіанскій театръ, подъ ничтожнымъ предлогомъ, отказался отъ постановки „Вождей на Гельголандѣ“, и Ибсену пришлось кое-какъ поставить пьесу на собственной сценѣ.

Темой для этой драмы послужило сказаніе о Зигфридѣ и Брунгильдѣ, Гунтерѣ и Кримгильдѣ. Ибсенъ взялъ изъ саги лишь самый конфликтъ и затѣмъ уже самостоятельно обработалъ этотъ сырой матеріалъ. Боговъ и полубоговъ саги Ибсенъ превратилъ въ сѣверныхъ героевъ, подведя ихъ подъ земную мѣрку. Имена онъ тоже измѣнилъ: Брунгильду назвалъ Іордисъ, Кримгильду—Дагни. Іордисъ—пріемная дочь исландскаго землевладѣльца Орнульфа. Дагни — его родная дочь. Сигурдъ и Гуннаръ — викинги — пріѣзжаютъ въ Исландію. Оба влюбляются въ Іордисъ; но въ то время, какъ Сигурдъ хранитъ свою любовь въ тайнѣ, Гуннаръ открывается ему и, во имя ихъ кровнаго братства, проситъ его подвергнуться испытанію, которое Іордисъ требуетъ отъ человѣка, домогающагося ея руки. Сигурдъ идетъ и убиваетъ громаднаго медвѣдя у дверей дома Іордисъ. Онъ одѣтъ въ вооруженіе Гуннара и овладѣваетъ дѣвушкой. На другой день онъ приноситъ ее на корабль къ Гуннару.

Онъ самъ проситъ руки Дагни и затѣмъ похищаетъ ее изъ отцовскаго дома. Итакъ, въ этой сагѣ Ибсенъ вновь

обрѣлъ любимые свои мотивы. Въ драмѣ, которая спустя много лѣтъ разыгрывается на родинѣ викинговъ, Сигурдъ все еще стоитъ между двумя женщинами, между Іордисъ и Дагни, между вчера и сегодня, и эти двѣ женщины — яркія воплощенія дня и ночи, силы и кротости, солнечнаго сіянія и луннаго свѣта. Авторъ выводитъ двѣ супружескія четы; оба брака кончаются несчастіемъ и страданіями, такъ какъ оба построены на лжи. Сигурдъ и Іордисъ были предназначены другъ для друга; миссія Іордисъ состояла въ томъ, чтобы содѣйствовать всемірной славѣ Сигурда, а Сигурду предопредѣлено было завоевать женщину, которую онъ любилъ и любви которой онъ въ своей слѣпотѣ не замѣчалъ. Но чувство дружбы увлекло его съ этого пути. Все можетъ человѣкъ принести въ даръ своему испытанному другу,—все, но только не женщину, которую онъ любитъ, иначе онъ разорветъ таинственную ткань, сотканную парками, и въ результатѣ—двѣ разбитыя жизни. „Вожди на Гельголандѣ“—трагедія дружбы. Свой взглядъ на дружбу Ибсенъ высказалъ въ письмѣ къ Брандесу (6 марта 1870 г.): „Друзья—дорогая роскошь, и если человѣкъ отдалъ свой капиталъ на осуществленіе своего призванія, своей миссіи, то для друзей у него средствъ не хватитъ. Ддружба дорого обходится не тѣмъ, что дѣлаешь для друзей, а тѣмъ, чего изъ-за нихъ не дѣлаешь. Такъ сплошь да рядомъ глохнутъ духовные зачатки. Я это испыталъ на себѣ и считаю потерянными тѣ нѣсколько лѣтъ своей жизни, въ которые я не былъ въ состояніи быть самимъ собой“. Надъ Сигурдомъ тяготѣетъ это проклятіе дружбы, къ познанію котораго Ибсенъ пришелъ впослѣдствіи. Всюду, гдѣ ему потомъ приходится говорить о дружескихъ отношеніяхъ,—хотя бы въ „Дикой уткѣ“,—въ его словахъ звучитъ иронія.

Эрнульфъ созываетъ своихъ богатырей и требуетъ выкупа за похищенныхъ дѣвушекъ. Сигурдъ безъ спора выдаетъ выкупъ, и даже въ бо́льшемъ размѣрѣ, чѣмъ требуетъ Эрнульфъ. Гуннаръ тоже готовъ дать удовлетвореніе, но Іордисъ раздуваетъ въ немъ чувство вражды. Въ концѣ концовъ, на торжественномъ пиру должно произойти примиреніе. Но тутъ и разражается катастрофа. Іордисъ похваляется, что мужъ ея—всѣхъ сильнѣе, и насмѣхается надъ Сигурдомъ. Тогда Дагни, которой извѣстна тайна той свадебной ночи, вскакиваетъ со своего мѣста и во всеуслышаніе объявляетъ правду. Рокъ вступаетъ въ свои права. Слишкомъ поздно Сигурдъ и Іордисъ узнаютъ о взаимной любви, о преступленіи и тяготѣющемъ надъ этой любовью проклятіемъ. Въ жизни нѣтъ мѣста ихъ любви, и подобно г-жѣ Маргитъ, которая тоже надѣется соединиться съ любимымъ человѣкомъ, перешагнувъ чрезъ

трупъ своего мужа,—такъ и Іордисъ хочетъ, хоть послѣ смерти, связать себя и Сигурда и убиваетъ его своей стрѣлой. Но, умирая, Сигурдъ признается въ томъ, что онъ принялъ христіанство, и Іордисъ, въ видѣ Валькиріи, на черномъ конѣ уносится на свое небо одна. На многихъ отталкивающимъ образомъ подѣйствовала иронія, звучащая въ концѣ пьесы. Эта манера въ концѣ драмы ставить точку—характерна для Ибсена въ періодѣ его созрѣванія. Однимъ послѣднимъ словомъ подчеркнуть всю тщету стремленій своихъ героевъ — его излюбленный пріемъ. Вѣдь люди не могутъ поступать иначе, чѣмъ они должны поступать. И, свершая свой путь, рокъ ихъ обходитъ. Сигурдъ и Іордисъ разъ уже проиграли свою жизнь, и ни въ жизни, ни въ смерти имъ уже больше не соединиться. Судьба у Ибсена безжалостна. Она не знаетъ пощады.

Эмиль Райхъ сцену послѣдняго объясненія между Іордисъ и Сигурдомъ остроумно называетъ борьбой между Ницше и Шопенгауэромъ, между утвержденіемъ жизни и отрицаніемъ ея. Эта же борьба проходитъ чрезъ всѣ произведенія Ибсена и, еще до его знакомства съ нѣмецкими философами, въ его душѣ боролись уже эти два міровоззрѣнія, господствовавшія въ концѣ XIX в., подѣливъ міръ между собой. Ницше и Шопенгауэръ—вотъ точныя названія для тѣхъ двухъ сторонъ человѣческаго духа, конфликтъ которыхъ мы постоянно встрѣчаемъ у Ибсена. Подъ видомъ пессимизма и оптимизма, они заканчиваютъ въ концѣ концовъ борьбу за обладаніе индивидуумомъ.

Пессимизмъ Ибсена вытекаетъ изъ его оптимизма совершенно такъ, какъ любовь Фуріи, Элины, Іордисъ зарождается изъ ненависти. Какъ Іордисъ любитъ тамъ, гдѣ она должна была бы ненавидѣть, и долго не можетъ отдать себѣ отчета въ своемъ чувствѣ,—ледъ горитъ, какъ огонь, ненависть—какъ любовь, — точно также у Ибсена трудно опредѣлить границы между глубочайшей ненавистью и самой сильной любовью къ человѣку. Высоко развитая идеальная личность—вотъ что вызываетъ въ Ибсенѣ всю мощь его любви къ человѣку. И, въ связи съ глубокимъ уваженіемъ, которое Ибсенъ питаетъ къ женщинѣ, только въ женщинѣ воплощается у него этотъ идеалъ.

Когда Эрнульфъ теряетъ всѣхъ своихъ сыновей, и его младшій, любимый сынъ тоже погибаетъ на пиру у Гуннара, онъ не можетъ уже оправиться отъ горя и отказывается отъ всякой пищи. Его дочь, Дагни, напоминаетъ ему, что онъ—скальдъ и долженъ сочинить пѣсню на смерть своихъ сыновей. Эрнульфъ поетъ и въ пѣніи снова находитъ самого себя и свою силу. Этотъ мотивъ, вѣрнѣе—внѣшнюю фабулу Ибсенъ взялъ изъ эгильской саги. Внутренній его смыслъ — что по-

этическое творчество имѣетъ своимъ источникомъ страданіе, что горе и забота пробуждаютъ и воспитываютъ поэта,—становится однимъ изъ любимыхъ мотивовъ Ибсена, однимъ изъ тѣхъ признаній, взятыхъ изъ личной жизни, которыми такъ богато его творчество.

Страданіе создаетъ поэта. Самыя жестокія нападки Ибсена на людей и міръ также проистекаютъ изъ страданія за людей и весь міръ.

Въ „Вождяхъ на Гельголандѣ“ Ибсенъ впервые достигаетъ полнаго своего развитія. Эта драма полна силы и яркости, а настроеніе достигаетъ шекспировской мощи. Сцена пира, сцена между Іордисъ и Сигурдомъ, заключительная сцена, гдѣ маленькій сынъ Іордисъ видитъ, какъ его мать уносится на облачномъ конѣ,—все это сцены такой высоты драматическаго напряженія, подобныхъ которымъ у Ибсена немного. Лишь шекспировскія королевскія драмы являются достойными предшественниками національной исторіи, трагедій, пропитанныхъ духомъ народнаго творчества, какъ Ибсенъ ихъ создалъ въ „Вождяхъ на Гельголандѣ“ и въ „Претендентахъ на престолъ“.

ГЛАВА V.

„Комедія любви“.—„Претенденты на престолъ“.

Годы, которые Ибсенъ провелъ въ Христіаніи, были для него временемъ броженія и сомнѣній. Ибсенъ еще не нашелъ самого себя. Сѣверные критики, какъ, напримѣръ, Аксель Гарде, пожалуй, правы, если въ стихотвореніи „На высотахъ“ видятъ поворотный пунктъ, когда Ибсенъ изъ юноши сталъ зрѣлымъ мужчиной и изъ романтика превратился въ реалиста. Въ этомъ стихотвореніи поэтъ прощается съ матерью и любимой невѣстой, которая ему отдается въ моментъ разставанія, и устремляется туда, на горныя высоты. Это стремленіе вверхъ, въ горы, на высоту, между прочимъ, характерно для ибсеновскихъ героевъ. Это—своего рода внѣшняя проекція души, стремящейся въ высь. Въ горы стремится Брандъ, на высотахъ ищетъ примиренія проф. Рубекъ; такое же восхожденіе наверхъ совершаетъ царь Юліанъ, поднимаясь, послѣ жертвы Геліосу, изъ подземелья въ храмъ. Поэтъ покидаетъ мать и невѣсту, чтобы странствовать на высотахъ жизни. Здѣсь онъ встрѣчаетъ охотника съ высокимъ блѣднымъ челомъ: это его двойникъ, его второе „я“. Двѣ стороны души Ибсена облекаются въ плоть и кровь, и между ними происходитъ діалогъ. Его новый спутникъ — трезвый реалистъ; онъ

пессимистъ и наблюдатель. И вотъ этотъ охотникъ съ блѣднымъ лицомъ учитъ поэта жизни и искусству. Здѣсь, въ уединеніи, долженъ онъ почерпнуть свою истинную силу: уединеніе становится отнынѣ источникомъ мощи для самого Ибсена и вмѣстѣ съ тѣмъ для его героевъ. Здѣсь, на высотѣ, поэтъ постигаетъ, какъ стать выше жизни. Вотъ горитъ домъ его матери; бѣдная женщина погибаетъ въ пламени, но охотникъ съ блѣднымъ лицомъ и здѣсь научаетъ его, какъ возвыситься надъ жизнью и даже на это ужасное событіе смотрѣть взоромъ художника. Онъ указываетъ ему, какъ живописно въ пылающихъ развалинахъ отражается лунный свѣтъ, и, чтобы усилить впечатлѣніе, приставляетъ руку къ глазамъ. Вотъ идетъ въ церковь женихъ съ невѣстой; глазъ художника снова наслаждается при видѣ того, какъ между стволами березъ мелькаетъ красная полоса подвѣнечнаго платья. Художникъ беретъ верхъ надъ страдающимъ человѣкомъ:

„Я вознесся въ высь къ горнему свѣту,
Я взираю на міръ съ высоты.
Теперь я закаленъ и вѣренъ своему призванію,
Путь мой лежитъ по высотамъ.
Жизнь мою тамъ, въ долинѣ, смерть покрыла навѣки.
Здѣсь, вверху—со мной Богъ и заря разсвѣта,
А другіе пусть пресмыкаются тамъ внизу".

Если Ибсенъ чему научился на высотахъ своей жизни, то это—той суровости сужденія, благодаря которой онъ сдѣлался столь „непріятнымъ" и „несноснымъ" для многихъ изъ своихъ современниковъ. На своей высотѣ и въ своемъ уединеніи онъ научился зорко наблюдать жизнь общества, которая течетъ тамъ внизу, у его ногъ. Но этотъ жестокій, безпощадный человѣкъ не разучился смѣяться. Это — не радостный и не свѣтлый смѣхъ. Но тѣмъ больше въ немъ ѣдкости и смысла. Что-то дьявольское слышится въ немъ, и тѣмъ не менѣе—это все тотъ же смѣхъ, о которомъ сказано: „Въ немъ все еще—боль и величіе" (Жанъ Поль).

Хотя Ибсенъ и постигъ философію одиночества, однако и въ Христіаніи онъ, тѣмъ не менѣе, принималъ довольно дѣятельное участіе въ общественной жизни. Благодаря этому, онъ, съ одной стороны, занялъ положеніе національнаго агитатора, а съ другой—очутился среди толпы друзей.

Къ этому же времени вошелъ съ Ибсеномъ въ соприкосновеніе Іонасъ Ли. Онъ мѣтко очертилъ среду, въ которой вращался Ибсенъ. «Это былъ кругъ людей съ разносторонними интересами, — книжныхъ людей. Собирались въ двухъ комнатахъ Поля Боттенъ-Гаузена, уставленныхъ книжными полками, гдѣ редактировался „Illustreret Nyhedsblad", а кромѣ того

еще и въ кафе L'Orsa или въ ресторанѣ Петера, который компанія окрестила именемъ Петрикирхе. Остроты и насмѣшки пересыпались ходячими словечками и цитатами изъ Гольберга и проклятіями вродѣ: „Чортъ меня побери“ или „Къ чорту голландцевъ“. Такимъ образомъ эти обыденныя ругательства пріобрѣли своего рода классическую торжественность. Въ скоромъ времени я сталъ интимнымъ членомъ кружка. Мнѣ сразу бросилось въ глаза, какой любовью пользовался здѣсь Генрихъ Ибсенъ: въ сущности, по общему молчаливому признанію, онъ являлся центромъ кружка. Тамъ были и другіе мастера сказать острое словцо, но всетаки никто не могъ сравняться съ Ибсеномъ, когда онъ бывалъ въ ударѣ, въ умѣньѣ пользоваться своимъ языкомъ, какъ отточенной бритвой, которая одновременно рѣзала и акромсала. За стаканомъ пива, когда пріятели обсуждали pro и contra событія дня, или какое нибудь страшное уголовное преступленіе,—что доставляло Ибсену особенное удовольствіе,—онъ спокойно выслушивалъ и принималъ всѣ аргументы, вплоть до конца разговора, до послѣдняго акта. Тутъ онъ вдругъ отбрасывалъ всѣ общественныя условности и, ко всеобщему удивленію и ужасу, придумывалъ для драмы кровавый конецъ, хладнокровно разсчитывая на эффектъ и испытывая при этомъ самое настоящее наслажденіе. Только что близкій и всѣмъ знакомый человѣкъ вдругъ преображался: это уже былъ художникъ-драматургъ въ моментъ страстнаго, вдохновеннаго творчества“. И, дѣйствительно, люди, окружавшіе Ибсена, при всей талантливости нѣкоторыхъ изъ нихъ и всей теплотѣ ихъ сочувствія къ общимъ духовнымъ и культурнымъ вопросамъ, всетаки далеко не вполнѣ понимали художественные замыслы Ибсена. Такъ, одинъ изъ самыхъ одаренныхъ и преданныхъ ему друзей, по тщательномъ обсужденіи „Претендентовъ на престолъ“, совѣтовалъ ему не издавать этой вещи.

Окруженный толпой богато одаренныхъ друзей, Ибсенъ-писатель оставался одинокимъ. При всей ихъ любви къ нему, въ своемъ творчествѣ онъ оставался имъ чуждымъ. Въ то время общественное мнѣніе и, въ особенности, критика стояли еще на весьма низкомъ уровнѣ развитія. Произведенія Ибсена называли сорной травой, никуда негодной дрянью, а его самого—полнымъ нулемъ, въ которомъ нѣтъ ни грамма поэзіи. Его притязанія на званіе національнаго поэта считали наглостью, такъ какъ произведенія, которыми онъ до сихъ поръ дарилъ національную сцену—не что иное, какъ гнусные помои. Къ этому періоду жизни Ибсена въ Христіаніи относятся двѣ новыя драмы; одна изъ нихъ заключаетъ первую эпоху его творчества, другая кладетъ начало новому періоду. Его уже въ Бергенѣ занимали обѣ эти темы: набросокъ на-

ціональноіі драмы „Претенденты на престолъ" и планъ комедіи общественно-сатирическаго характера, подъ названіемъ „Комедія любви". „Комедія любви"—это романтическій водевиль, иронизирующій надъ самимъ романтизмомъ. Эта вещь полна остротъ, насмѣшекъ и отъ начала до конца состоитъ изъ каррикатуръ. Ея значеніе заключается въ глубоко-серьезныхъ основныхъ идеяхъ. Прежде всего—это злая насмѣшка надъ любовью.

Смѣшная сторона въ счастьѣ обрученныхъ, которое они переживаютъ у всѣхъ на виду, подъ покровительствомъ тетушекъ и кузинъ, однимъ словомъ, проза жизни въ борьбѣ съ поэзіей любви, составляетъ внѣшнее содержаніе комедіи. Ибсенъ выводитъ чету, близкую своему сердцу. Поэтъ Фалькъ—самъ авторъ, а кого онъ имѣлъ въ виду въ лицѣ Швангильды—должно скоро выясниться. Пылкая, полная порывовъ, страсть къ Швангильдѣ—женщинѣ, которая хочетъ найти свое собственное „я" и свою самостоятельную дорогу—овладѣваетъ Фалькомъ. „Будь на лѣто моей", молитъ онъ. Швангильда на это не идетъ. Фалькъ рѣшаетъ обручиться съ возлюбленной. Но тутъ поэтъ разражается громовой рѣчью противъ условной лжи, царящей въ обществѣ, и вотъ Швангильда, безмѣрно гордая своимъ возлюбленнымъ, въ блаженномъ порывѣ страсти отдается ему; обрученіе совершено. И вдругъ происходитъ нѣчто невѣроятное. Въ томъ же обществѣ вращается нѣкій купецъ Гольдштедтъ, человѣкъ разсудительный, солидный, познавшій жизнь и людей. Положеніе вещей или лучше сказать, сердечная тайна молодой четы ему прекрасно извѣстна. Тѣмъ не менѣе, онъ дѣлаетъ Швангильдѣ предложеніе, и притомъ въ присутствіи Фалька. Онъ представляетъ ей всѣ преимущества брака, спокойнаго, благоразумнаго, основаннаго на взаимномъ довѣріи, и всю мимолетность и непрочность пылкой любви. Пусть Швангильда хорошенько обсудитъ этотъ вопросъ и затѣмъ только сдѣлаетъ выборъ. Что касается денегъ, то о нихъ здѣсь не должно быть и рѣчи, ибо въ томъ случаѣ, если выборъ ея остановится на Фалькѣ, онъ, Гольдштедтъ, будетъ смотрѣть на нихъ, какъ на своихъ дѣтей, и все свое состояніе завѣщаетъ имъ. Съ этимъ онъ уходитъ, оставивъ влюбленныхъ въ крайнемъ смущеніи. „Обсужденіе вопроса" Швангильдой даетъ въ результатѣ вотъ что: выборъ ея останавливается на Гольдштедтѣ, а Фалькъ уѣзжаетъ въ дальніе края.

Такой оборотъ дѣла на первый взглядъ кажется болѣе чѣмъ страннымъ и неподходящимъ окончаніемъ въ пьесѣ, которая предназначена служить просто дерзкой шуткой. Но если вникнуть въ психологію и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ символистику пьесы, то онъ станетъ вполнѣ понятнымъ и естественнымъ. Фалькъ—это Ибсенъ. Никогда еще онъ не доходилъ въ

своихъ признаніяхъ до такой откровенности самосознанія и безстрастія. Это—борецъ за правду.

По пророческому предсказанію Швангильды, истинная свобода возможна для Фалька лишь тогда, когда онъ будетъ одинокъ. А быть свободнымъ—для Фалька значитъ дѣлать какъ разъ то, въ чемъ онъ чувствуетъ свое призваніе. Склонность и призваніе—для него одно и то же. Призваніе же его—служить русломъ идей, бороться съ ложью, которая, какъ удушливая известковая яма, обращаетъ въ трупы все, что въ нее попадаетъ; бороться со лжецами, которые всю жизнь превращаютъ въ сплошную арлекинаду; разбитаго счастья не склеивать клеемъ лжи и не выдавать за золото простую мѣдь. Его призваніе—силой страсти, очищенной горемъ, вызвать къ жизни свой даръ поэта и, скинувъ съ себя послѣ долгихъ лѣтъ позорное ярмо общественной морали, условностей и предразсудковъ, стать въ ряды избранниковъ,—аристократовъ.

До этой минуты Ибсенъ-Фалькъ учился по книгамъ, но теперь онъ бросается въ самую жизнь. Онъ не знаетъ компромиссовъ. Онъ разсыпаетъ сѣмена истины, и ему нѣтъ дѣла до того, что ногой своей онъ, быть можетъ, топчетъ счастье ближняго. И девизъ этого безсердечнаго человѣка: „или одно, или другое“, „все или ничего“. Фалькъ („соколъ“)—недаромъ поэтъ избралъ для себя это имя—поднимается лишь, устремляясь навстрѣчу вѣтру. Въ сопротивленіи черпаетъ свою силу его боевая натура, и лишь на войнѣ и въ сраженіяхъ чувствуетъ онъ себя привольно.

Пора мечтательнаго романтизма, пора, когда человѣкъ проводитъ свое время наединѣ съ облаками, миновала для Ибсена-Фалька. Прошло то время, когда онъ въ книгахъ искалъ вдохновенія.

Но, отдавая всю свою жизнь борьбѣ съ ложью и порокомъ поэтъ посвящаетъ ее своему отечеству. Молодая Норвегія рвется въ бой, и онъ будетъ ея вождемъ и знаменосцемъ. Символъ его отечества—дѣвушка изъ древней саги, съ именемъ Валькиріи,—Швангильда. Въ прелестной сценѣ прощанія, гдѣ, подобно „женщинѣ моря“, Швангильдѣ приходится впослѣдствіи рѣшить вопросъ по свободному выбору и за полной своей отвѣтственностью, слышатся мотивы юношескихъ стихотвореній Ибсена о томъ, что продлить минуты счастья—значитъ испортить его, звучитъ неизмѣнная вѣра Ибсена въ то, что не въ свободѣ, а въ борьбѣ за свободу лежитъ источникъ возвышенія и искупленія человѣка; здѣсь уже слышится потрясающій голосъ мудрости Бранда: „Вѣчно останется при тебѣ лишь то, что ты утратилъ“.

На протяженіи всей пьесы, какъ основной мотивъ, господствуетъ идея жертвы. Ради того, чтобы поэтъ могъ совершить

дѣло своей жизни и осуществить свое призваніе, Швангильда приноситъ въ жертву то, что составляло ея мечту. А призваніе это въ одномъ словѣ: Въ высь! До безсмертныхъ твореній поднимется поэтъ, онъ облагородитъ и себя самого, и все человѣчество, онъ дастъ людямъ идеалъ, который будетъ для нихъ путеводнымъ свѣточемъ въ общественныхъ дѣлахъ. И идеалъ этотъ онъ дастъ людямъ узрѣть воочію. Тяжелая задача! Кто возьметъ ее на себя, тотъ возложитъ крестъ на плечи свои, и на крестѣ томъ будетъ начертано: Борьба и отреченіе! Остаться дома и тамъ отдаться мирной супружеской жизни, у домашняго очага, въ тѣсномъ кругу семьи, въ глуши родного городка? Нѣтъ! Не это—удѣлъ Фалька! Не для Ибсена такая дорога.

Неодолимая сила влечетъ его прочь, на просторъ, на высоту. Онъ—мужъ, онъ художникъ, онъ выше всего человѣческаго. Кровью будетъ обливаться его сердце, но онъ отъ всего оторвется и съ горныхъ вершинъ обратитъ свою рѣчь къ странѣ своей. И вотъ онъ уносится прочь, несется въ высь, передъ нимъ открывается бездна неизвѣданнаго, и дорогой своей родинѣ—Норвегіи, своей возлюбленной Швангильдѣ, онъ шлетъ слова прощальнаго привѣта:

«О пѣснь весны моей, благослови тебя Господь!
Гдѣ бъ ни былъ я, надъ тобой паритъ мое вдохновеніе».

Ее онъ оставляетъ въ надежныхъ рукахъ: вѣдь въ образѣ Гольдштедта олицетворяется спокойный, разумный прогрессъ.

Въ такомъ смыслѣ слѣдуетъ понимать „Комедію любви" съ ея финаломъ; такъ и чувствуется, какъ сильно билось сердце поэта, когда въ немъ впервые стала зрѣть мысль оторваться отъ всего и сказать отечеству—„прости". Странствованіе по горамъ въ стихотвореніи „На высотахъ" пока еще только аллегорически выражаетъ эту идею, но съ теченіемъ времени она пріобрѣтаетъ уже вполнѣ реальный смыслъ, и, создавая „Комедію любви", Ибсенъ, повидимому, былъ уже близокъ къ ея осуществленію.

„Комедія любви"—въ сущности, трагикомедія любви. Черезъ всю пьесу, точно припѣвъ, проникнутый безконечнымъ комизмомъ, звучитъ насмѣшка надъ „влюбленными". Что же касается истиннаго брака, то за его величіе и святость Ибсенъ всегда поднимаетъ свой голосъ. Въ „Брандѣ" онъ превозноситъ его. Своихъ героевъ, Сигурда, Рубека и Гельмера, упустившихъ такой бракъ, онъ заставляетъ жестоко за это поплатиться. Въ основаніе такого брака заложено самопознаніе и взаимное пониманіе супруговъ, онъ крѣпокъ непоколебимымъ сознаніемъ, что у обоихъ—одна дорога, что они могутъ, даже болѣе того—должны вмѣстѣ пройти этотъ путь, служа опорой

и поддержкой другъ другу и обращая въ жертвенники пограничные камни. Но не о такомъ бракѣ идетъ рѣчь въ „Комедіи любви“. Ибсенъ никогда не основывалъ брака и на „любви“, т. е. на чувственной любви. Любовь, которую онъ ставитъ выше всего, съ чувственностью не имѣетъ ничего общаго. Всюду, гдѣ только страсть врывается въ жизнь его героевъ и героинь, она вноситъ элементъ грѣховности, нарушающій чистоту любви. Опять-таки—пережитокъ христіанскаго міросозерцанія, который, не сомнѣнно, у Ибсена въ крови. И это міросозерцаніе прекрасно сочетается съ принципомъ отреченія, о которомъ проповѣдуетъ Ибсенъ-апостолъ.

На первый взглядъ, „Комедія любви“—это защитительный трактатъ въ пользу брака по разсчету. По крайней мѣрѣ, дѣло кончается соединеніемъ Гольдштедта и Швангильды; но вся суть въ томъ, что для Ибсена бракъ, заключенный по разуму, по зрѣломъ обсужденіи и, прежде всего, на основаніи знанія самого себя, хотя бы и безъ пламенной страсти, вовсе еще—не бракъ по разсчету. И Агнеса съ Брандомъ, вступая въ союзъ, не въ общепринятомъ смыслѣ любятъ другъ друга. А предметъ смертельной ненависти Ибсена и неустанной его вражды составляетъ бракъ продажный, гдѣ основой служатъ деньги и всякаго рода выгоды, другими словами—эгоистичный разсчетъ, а не взаимная нужда супруговъ другъ въ другѣ. Ибсену предстояло еще сказать своей „Норой“ великое слово въ женскомъ движеніи Сѣвера.

„Комедію любви“ Ибсенъ думалъ сначала написать въ прозѣ. Планъ онъ набросалъ еще въ 1857 г., а въ 1860-мъ приступилъ къ его исполненію. Въ этомъ наброскѣ комедія называлась „Швангильда“. Въ прозѣ, однако, были написаны лишь первые два акта и половина третьяго. Затѣмъ авторъ прервалъ работу и принялся за нее снова, но уже въ стихахъ, лѣтомъ 1862 г. Весь сценарій остался тотъ же. Измѣнены только нѣкоторыя имена.

За сто талеровъ пьеса была продана газетѣ „Illustreret Nyhedsblad“, съ предоставленіемъ ей всѣхъ правъ по изданію. Она появилась въ 1862 г., въ качествѣ новогодняго приложенія, и вызвала всеобщее разочарованіе. Даже друзья Ибсена покачивали головами и, къ величайшему своему огорченію, должны были признать, что въ пьесѣ нѣтъ ни малѣйшаго слѣда какой бы то ни было идеи. Если таковъ былъ судъ друзей, то легко себѣ представить, въ какомъ смыслѣ высказалась критика и публика. Страшный вопль негодованія раздался со всѣхъ сторонъ. Всеобщее возмущеніе поднялось противъ Ибсена, дерзнувшаго духовное лицо изобразить въ карикатурномъ видѣ. Пьеса была признана лживой, неправдоподобной, исполненной грубости и безнравственности. Одинъ

изъ рецензентовъ (А. Фалькманъ) заявилъ: „Рѣдко случается видѣть, чтобы писатель самъ себя наградилъ пощечиной". Во всей странѣ не нашлось ни одного человѣка, который по достоинству оцѣнилъ бы это художественное произведеніе, капризное, бьющее черезъ край ироніей, облеченное въ переливающую огнями ткань изъ искрящихся и сверкающихъ стиховъ. Всѣ эти нападки на Ибсена, въ большинствѣ своемъ, не имѣли въ себѣ ничего объективнаго. Онѣ насквозь были пропитаны личными счетами, ихъ диктовали зависть и недоброжелательство, страсть къ сплетнямъ, столь типичная для города, который, хотя и быстро развивается въ большой центръ, но, тѣмъ не менѣе, сохраняетъ пока весь характеръ захолустнаго уголка. По этому вопросу всѣ норвежскіе писатели вполнѣ солидарны между собой. Христіанія получила отъ нихъ надлежащую характеристику. „Это—городъ безъ стиля", говоритъ Іонасъ Ли о Христіаніи. „Это—захолустная дыра безъ уютности маленькихъ городковъ, это—столица безъ столичной жизни. Повсюду—безнадежная практичность, повсемѣстно—ничего, кромѣ самой заношенной, ужасающей пошлости". Ибсенъ чувствовалъ себя какъ нельзя хуже. Къ этому присоединилось еще то, что руководимый имъ Норвежскій театръ шелъ все хуже, и въ 1862 г. его пришлось окончательно закрыть. Въ качествѣ „консультанта по вопросамъ эстетики" Ибсенъ былъ приглашенъ въ Христіанскій театръ. Его обязанность состояла въ томъ, что онъ читалъ предлагаемыя пьесы, давалъ о нихъ отзывы, завѣдывалъ постановкой ихъ на сценѣ и вообще велъ режиссерскую часть. Но и этотъ театръ, въ смыслѣ финансовъ, держался на столь непрочномъ основаніи, что Ибсену никогда не приходилось получать сполна 1200 кронъ своего жалованья. Къ раздраженію отъ злостной и безсмысленной критики, къ огорченіямъ отъ мелкихъ, раздуваемыхъ сплетенъ присоединилась еще матеріальная нужда, тяжелая забота о средствахъ къ существованію. Ибсенъ запутался въ долгахъ и, что было особенно непріятно, принужденъ былъ, при его привычкѣ одѣваться съ изысканной опрятностью и изяществомъ, довольствоваться болѣе чѣмъ посредственнымъ платьемъ „падшаго генія". Его друзья охотно пришли бы къ нему на помощь, но у нихъ самихъ не было ничего, и имъ пришлось ограничиться только тѣмъ, что они старались поддержать его ходатайство о литераторскомъ окладѣ или стипендіи на путешествіе изъ средствъ государства. Просьбу о стипендіи онъ подалъ въ первый разъ, когда написалъ „Комедію любви". Но просьба эта была оставлена безъ послѣдствій. Тогда друзья стали искать для него какой нибудь должности, хотя бы, напримѣръ, при таможнѣ. Но даже и это оказалось недостижимымъ. Правда, онъ получилъ отъ государ-

ства маленькое порученіе, а именно, собрать въ горахъ народныя пѣсни, но эта работа не могла даже прокормить его. Согласно королевской резолюціи отъ 24 мая 1862 г., ему было выдано на двухмѣсячное путешествіе 110 талеровъ и еще 100 для той же цѣли въ слѣдующемъ году. Ибсенъ, однако, энергично взялся за работу и имѣлъ серьезное намѣреніе основательно обработать собранный имъ богатый матеріалъ и издать его въ видѣ книги. Но это намѣреніе не было приведено въ исполненіе. Только нѣкоторые его опыты изъ этой области народной поэзіи появились въ „Illustreret Nyhedsblad“ въ 1862 г. Таковы: „Сострадательный Ларсъ Тормадзенсъ“, „Волшебная стрѣла“, „Чортъ въ рѣкѣ“. Впослѣдствіи они были перенесены проф. Дане въ его сборникъ норвежскихъ сагъ. Крайняя нужда заставила Ибсена возобновить свое ходатайство о литераторскомъ окладѣ или о стипендіи. Одинъ изъ вліятельныхъ членовъ комиссіи положилъ резолюцію: «личность, изъ-подъ пера которой вышла „Комедія любви“, заслуживаетъ палочныхъ ударовъ, а не пособія“. Въ концѣ концовъ, однако, послѣ безконечнаго обиванія пороговъ, Ибсенъ добился литературнаго оклада. Это случилось въ августѣ 1863 г., а спустя шесть недѣль онъ закончилъ новую пьесу: „Претенденты на престолъ“. Первый ея набросокъ былъ сдѣланъ еще въ 1858 г. Въ оригиналѣ пьеса называется „Konas-Emnerne“, дословно: матеріалъ для выдѣлки королей (или, еще точнѣе, для вырѣзыванія королей). Замѣчательно, что друзья изъ Петрикирхе предъявили къ Ибсену рѣшительное требованіе, чтобы онъ уничтожилъ національное названіе пьесы и озаглавилъ ее, вмѣсто того, „Претенденты на престолъ“. „Но Ибсенъ“, разсказываетъ Іонасъ Ли, „ни за что не хотѣлъ на это согласиться“.

Содержаніе пьесы заимствовано изъ саги о Гаконѣ, написанной въ 1263 г. Стурла Тордсономъ. Рѣчь идетъ о борьбѣ двухъ претендентовъ, Гакона и Ярля Скуле, за норвежскій престолъ. Инге, мать Гакона, за право престолонаслѣдія своего сына подвергается испытанію огнемъ, и Гакона, который своимъ открытымъ нравомъ, смѣлымъ и твердымъ, истинно королевскимъ характеромъ привлекаетъ къ себѣ всѣ сердца, выбираютъ на тингѣ въ короли. Своему сопернику Скуле онъ поручаетъ королевскую печать и, думая примирить его съ собой окончательно, дѣлаетъ королевой его дочь Маргариту. Но честолюбивый Скуле не знаетъ покоя, хотя Гаконъ и уступилъ ему третью часть своего королевства и предоставилъ герцогскій титулъ. Въ концѣ концовъ возгорается междуусобная война. Скуле сначала побѣждаетъ, но потомъ терпитъ пораженіе; войско его разсѣяно, а его самого умерщвляютъ разъяренные граждане. Вся драма, какъ на оси, вер-

тится на личности епископа Николаса, который стоитъ между обоими соперниками. Его дьявольское коварство перепутываетъ въ драмѣ всѣ нити. Онъ раздуваетъ пожаръ въ душѣ Скуле, какъ ядомъ отравляя его и внушая сомнѣнія въ законности правъ Гакона. Онъ посвященъ въ тайну рожденія Гакона, о которомъ сохранилось преданіе, будто Гакона въ дѣтствѣ подмѣнили, и еще неизвѣстно, кто сидитъ на престолѣ—подлинный ли сынъ Инге или какой нибудь крестьянскій отпрыскъ. Всю правду знаетъ только одинъ священникъ, которому Николасъ когда-то поручилъ совершить подмѣнъ. Эту правду священникъ повѣдалъ въ письмѣ, и, умирая, епископъ Николасъ держитъ это письмо въ рукахъ. Нѣкогда онъ далъ Скуле клятву передать письмо ему, если когда нибудь его получитъ. И вотъ письмо получено. Смерть уже у дверей. Стоитъ только Ярлю узнать правду, и въ странѣ, послѣ смерти Николаса, водворится миръ. Скуле, въ сущности, вполнѣ лойяленъ. Если Гаконъ — подлинно король, Скуле смирится. Если же Гаконъ занимаетъ престолъ не по праву, то нужно только объявить народу, и Гаконъ будетъ низвергнутъ. Но Николасъ не хочетъ мира. Его желаніе—чтобы междуусобіе, которое онъ посѣялъ, осталось вѣчнымъ perpetuum mobile. Онъ хочетъ еще изъ гроба раздувать вражду, хочетъ еще и послѣ смерти стоять между вождями страны. Онъ вручаетъ герцогу Скуле запечатанное письмо, говоря, что это—списокъ его враговъ. Но потомъ, будто раскаявшись въ томъ, что предаетъ своихъ враговъ мести герцога, умоляетъ Скуле сжечь эту бумагу. И вотъ единственный документъ, который только и могъ открыть истину, погибаетъ въ огнѣ. Такого изверга, какъ этотъ епископъ, человѣчество еще не видѣло на драматической сценѣ. Трусость, зависть и подлость руководятъ имъ въ его замыслахъ; ему, обиженному природой, не быть великимъ; такъ пусть же ни рядомъ съ нимъ, ни послѣ него въ странѣ не будетъ ни одного великаго человѣка. Онъ ненавидитъ, потому что не умѣетъ любить. Онъ творитъ зло ради зла. Низость—для него наслажденіе. Его веселятъ несчастье и раздоръ, которые онъ вноситъ въ страну. Но въ этой порочной, дьявольской натурѣ кроется импонирующая сила. По грандіозности замысла, по силѣ психологическаго анализа. Николасъ Ибсена превосходитъ шекспировскаго Ричарда III. Генрихъ Бультгауптъ причисляетъ „Претендентовъ на престолъ" къ самымъ выдающимся произведеніямъ драматической литературы всего міра. Здѣсь Ибсенъ сталъ въ уровень съ Шекспиромъ, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, быть можетъ, даже и выше.

Третій актъ начинается сценой смерти епископа Николаса.

Это чуть ли не самая потрясающая сцена изъ всего, что когда либо ставилось въ драматическомъ театрѣ. Здѣсь, собственно, впервые и возникаетъ вся проблема: Скуле впервые начинаетъ сомнѣваться и въ правахъ Гакона, и въ своемъ собственномъ призваніи. Но здѣсь выясняются пока только характеры дѣйствующихъ лицъ, обрисовываются фигуры Скуле и Гакона и дьявольская натура Николаса. А разрѣшенія самой загадки, дѣйствительно ли Гаконъ Гаконсонъ сынъ Инге,— авторъ пока еще не даетъ. И это по двумъ основаніямъ. Прежде всего, внутренняя душевная драма для него всегда имѣетъ больше значенія, чѣмъ всякія внѣшнія происшествія, а кромѣ того, въ своемъ пристрастіи ко всему мистическому, къ таинственности ради таинственности, онъ часто вводитъ въ свои пьесы загадку и не даетъ къ ней ключа,—быть можетъ, потому, что и самъ не знаетъ, что кроется за нею. Королевскаго ли Гаконъ рода? Соединятся ли снова Нора и Гельмеръ? Отравитъ ли сына г-жа Альвингъ? Чья Гедвига дочь— Экдаля или Верлеса? Безполезно трудиться надъ разрѣшеніемъ всѣхъ этихъ загадокъ. Когда я сталкиваюсь съ ними, мнѣ начинаетъ мерещиться, что Ибсенъ, этотъ Мефистофель въ поповской рясѣ, сродни епископу Николасу. Письма, въ которомъ заключалось разрѣшеніе загадки, не прочелъ и самъ епископъ Николасъ. Что въ немъ — навѣки останется тайной. Биться надъ разгадкой—значитъ попасть въ своего рода perpetuum mobile. Эти загадки досадной тѣнью ложатся на ясную постройку ибсеновскаго творчества, постройку, которая во всѣхъ драмахъ освѣщается къ финалу вплоть до послѣдняго своего уголка.

Самому Гакону ничего неизвѣстно о существованіи письма и вообще обо всей тайнѣ. У Ибсена—это типъ счастливаго и сильнаго человѣка. Это—тотъ же Сигурдъ, съ тою только разницей, что онъ видитъ свой путь и выполняетъ свое призваніе. Николасъ говоритъ о немъ: „Самый счастливый человѣкъ въ мірѣ—это самый великій человѣкъ". Счастливѣйшій тотъ, кому дано совершить величайшее дѣло, тотъ, кого запросы эпохи обжигаютъ, какъ огненные языки. Въ немъ таятся идеи, не вполнѣ ясныя для него самого. Онѣ указываютъ ему путь, конечной цѣли котораго онъ не знаетъ, но по которому онъ идетъ и не можетъ не идти. Онъ идетъ, пока не услышитъ радостныхъ кликовъ толпы. Онъ озирается съ широко раскрытыми глазами и, исполненный изумленія, узнаетъ, что совершилъ великое дѣло. Другими словами: счастье—въ инстинктѣ. Благословенный Богомъ идетъ своей дорогой и выполняетъ свою миссію; ему не приходится бороться и завоевывать ихъ себѣ. И Гаконъ—истинный сынъ божій. Ни на минуту не знаетъ онъ колебанія и сомнѣній.

Онъ всегда знаетъ, чего хочетъ, и знаетъ также, что способенъ на то, чего хочетъ. Это знаніе, эта вѣра въ самого себя—талисманъ силы, это—корень счастья. Но тотъ, кто хочетъ быть сильнымъ, долженъ быть свободнымъ. Свободенъ же тотъ, кто одинокъ. И вотъ король отсылаетъ отъ себя всѣхъ, кто слишкомъ дорогъ ему, и одинъ идетъ дорогой, которая ведетъ его на высоту. Каждая побѣда, которую одерживаетъ надъ нимъ Скуле, придаетъ ему только новое величіе и новую силу.

И самъ Ибсенъ, и всѣ его герои—это соколы, которые несутся противъ вѣтра, своими крыльями прорѣзая тучи. Протестъ будитъ его дарованія. Для Ибсена—величайшій человѣкъ—это сынъ своего времени, который дѣлаетъ какъ разъ то, чего требуетъ его время, который на своихъ плечахъ выноситъ миссію эпохи. Величіе Гакона—въ его государственныхъ замыслахъ. Его мечта—чтобы всѣ ему подвластные слились въ одинъ народъ, чтобы всѣ его подданные чувствовали свое неразрывное единство, чтобы въ каждомъ изъ нихъ жило сознаніе своей принадлежности къ единому цѣлому. Въ этой идеѣ, которою живетъ Гаконъ, сказался истинный король своей страны и своего времени. Благодаря такимъ мыслямъ, произведенія Ибсена пріобрѣтаютъ свой боевой, жизненный характеръ. Въ теченіе многихъ лѣтъ его занимало т. наз. велико-скандинавское движеніе, т. е. идея о духовномъ сліяніи сѣверныхъ государствъ. А мысль, что сила народа—не въ государственныхъ учрежденіяхъ, а въ національномъ единствѣ, господствуетъ въ политикѣ всего XIX столѣтія. Идея Гакона осуществилась въ Италіи и Германіи. Той же идеей живетъ панславистское движеніе, ею проникнуты движенія національныя, столь характерныя для политической жизни нашего времени.

Скуле теряетъ вѣру въ свою побѣду и помышляетъ уже о томъ, чтобы украсть идею Гакона. Онъ выдаетъ эту идею за свою, и эта ложь убиваетъ его. Скуле крадетъ идею Гакона, Гунуаръ выдаетъ подвигъ Сигурда за свой; оба возводятъ свою постройку на лжи, и оба погибаютъ, взявшись за осуществленіе обманомъ присвоенной миссіи. Гаконъ глубоко и горячо любитъ свое призваніе и свою задачу, а Скуле—жертва всяческихъ сомнѣній—полонъ колебаній. Вмѣстѣ съ Фру Ингеръ, онъ—потомокъ Гамлета, который тоже не дорось до взятаго имъ на себя дѣла. У него не хватаетъ мужества вовремя сжечь за собой всѣ мосты. Онъ все возится надъ уясненіемъ себѣ себя самого и своей дороги и не выходитъ изъ тумана. Если вся пьеса вращается вокругъ сцены смерти епископа, то сцена между Скуле и скальдомъ составляетъ центръ трагедіи честолюбія, героемъ которой является Ск[illegible]. Въ „Претендентахъ на престолъ" съ непостижимой [illegible]

лись три драмы: трагедія зависти (Николасъ), трагедія честолюбія (Скуле) и тайна предназначенія (Гаконъ).

Скуле одержалъ свою первую побѣду. Въ его чертогъ является скальдъ. Между Скуле и скальдомъ происходитъ бесѣда, полная глубокаго значенія, и они опредѣляютъ, въ чемъ состоитъ призваніе скальда и въ чемъ—призваніе короля.

Все тотъ же мотивъ: страданіе—благословенный даръ поэту. „Даръ страданія былъ мнѣ ниспосланъ, и тутъ я сдѣлался скальдомъ", говоритъ пѣвецъ. Поэта будитъ и сильное здоровое сомнѣніе. „Спрашивать—это мое занятіе", говоритъ Ибсенъ въ другомъ мѣстѣ, и вопросы его порождены сомнѣніемъ. Но и со своими сомнѣніями онъ продолжаетъ себя чувствовать здоровымъ и бодрымъ. Нездоровое сомнѣніе—это то, когда сомнѣвающійся не увѣренъ въ собственномъ сомнѣніи, т. е. не знаетъ, имѣетъ ли онъ право спрашивать. Такое сомнѣніе обрекаетъ человѣка на смерть. И вотъ таковъ-то Скуле. Скальдъ поучаетъ человѣка, который сидитъ передъ нимъ на самовольно присвоенномъ тронѣ: все дѣло—въ вѣрѣ. Ты долженъ вѣрить въ свое призваніе, король ли ты или поэтъ. Безъ этого не быть тебѣ ни королемъ, ни поэтомъ. И другіе должны вѣрить въ тебя. Та любовь, которую Ибсенъ всегда прославляетъ, не что иное, какъ глубокая вѣра. И всякое сомнѣніе лишь еще болѣе укрѣпляетъ вѣру: это—тотъ соколъ, который летитъ противъ вѣтра. Нѣтъ преступленія страшнѣе, какъ убить вѣру и съ нею любовь въ себѣ самомъ или въ другомъ. Этому грѣху—нѣтъ прощенія. Скуле обѣщаетъ скальду норвежскую корону въ наслѣдство, если только тотъ откажется отъ своего творчества и посвятитъ свою жизнь ему—Скуле. Скальдъ отвѣчаетъ: „Нѣтъ, господинъ, это значило бы заплатить за корону слишкомъ дорогой цѣной".—„Одумайся, кричитъ Скуле, быть королемъ—это больше, чѣмъ быть скальдомъ".—„Не всегда", отвѣчаетъ скальдъ. Шиллеръ ставилъ короля рядомъ съ поэтомъ, Ибсенъ вершины человѣческаго бытія отдаетъ однимъ только поэтамъ.

Въ „Претендентахъ на престолъ" всѣ женщины — типа Аврелія. Ингебіоргъ, покинутая Скуле, живетъ ожиданіемъ его возвращенія, также какъ Сольвейгъ ожидаетъ своего Пеера Гинта. „Судьба этихъ страдалицъ отреченія, по словамъ Ингебіоргъ, это—жизнь, полная жертвы и смиренной покорности". Но эта жизнь украшена любовью, т. е. вѣрой. Впослѣдствіи, въ лицѣ Агнесы, жены Бранда, эта идеальная женская фигура получила свое высшее воплощеніе.

„Претенденты на престолъ", опять таки,—признаніе автора. Ибсенъ—самъ претендентъ. Онъ чувствовалъ въ себѣ при[illegible]ніе—стать первымъ въ государствѣ. Какъ и всегда, онъ [illegible] здѣсь въ живыхъ образахъ двѣ стороны своей

души, поставилъ другъ противъ друга сомнѣніе и вѣру въ призваніе. Побѣда остается за Гакономъ. Здоровая натура Ибсена одерживаетъ верхъ надъ сомнѣніемъ, Какъ и все творчество Ибсена, „Претенденты на престолъ" являются отраженіемъ его собственнаго внутренняго міра и его личной душевной борьбы, а самъ онъ, какъ и всюду въ своихъ драмахъ, остается въ нихъ все тѣмъ же суровымъ судьей своей страны.

ГЛАВА VI.

„Брандъ".

Въ „Претендентахъ на престолъ" Ибсенъ далъ необыкновенно сильное выраженіе идеѣ Великой Скандинавіи. Мечта объ объединеніи трехъ сѣверныхъ государствъ прекрасно сочеталась у него съ національной гордостью норвежца. Не только этическая, но и политическая программа состояла для Ибсена въ томъ, чтобы до высшей степени развитія довести свою индивидуальность и затѣмъ уже посвятить ее служенію цѣлому. Всю свою жизнь онъ служилъ идеѣ усиленія Норвегіи, какъ единой государственной личности. Но передъ самымъ выходомъ въ свѣтъ „Претендентовъ на престолъ" (1863 г.) Норвегія выказала себя съ самой непривлекательной стороны—и какъ отдѣльная единица, и какъ составная часть цѣлаго. Разочарованіе и огорченіе Ибсена по этому поводу было такъ велико, что оставило глубокій слѣдъ въ его личномъ характерѣ и въ его творчествѣ. Разразилась датско-нѣмецкая война. На всѣхъ торжественныхъ собраніяхъ говорили, обсуждали и распѣвали о томъ, что три родственныя государства сѣвера должны дѣйствовать заодно. Но, когда наступила минута нужды и опасности, весь энтузіазмъ къ общей борьбѣ, вся готовность придти на помощь другъ къ другу сразу исчезли, и Норвегія осталась въ сторонѣ, придерживаясь политики осторожнаго нейтралитета. Въ пламенномъ, гнѣвомъ клокочущемъ стихотвореніи „Братъ въ бѣдѣ" (декабрь 1863 г.) Ибсенъ обрушился противъ фразерства, потокъ котораго изсякъ такъ быстро, противъ отравленныхъ поцѣлуевъ Іуды, печать которыхъ лежитъ на братскомъ союзѣ народовъ. Но его вопль нигдѣ не разбудилъ эхо. Онъ твердо вѣрилъ въ то, что Норвегія бросится къ угнетенной Даніи на помощь, и вотъ въ эту эпоху скорби и разочарованія презрѣніе къ людямъ пустило глубокіе корни въ его сердцѣ. Онъ окончательно укрѣпился на мысли—покинуть эту страну, которая не принесла ему ничего, кромѣ разочарованій.

Но у поэта не было средствъ для поѣздки на югъ. Снова подалъ онъ прошеніе о стипендіи на путешествіе. Сначала

ему ничего не хотѣли дать, затѣмъ начали торговаться и предложили половину той суммы, которую онъ просилъ. Въ концѣ концовъ, послѣ продолжительной борьбы въ государственномъ совѣтѣ, стипендія все таки была дана. 2 апрѣля 1864 г. Ибсенъ покинулъ родину. Онъ билъ въ набатъ безрезультатно,—его дѣло кончено. Такъ жалуется онъ въ прощальномъ стихотвореніи „Основа вѣры“: полныя тревоги дамы обмѣниваются въ каютѣ мыслями о судьбѣ молодыхъ добровольцевъ, ушедшихъ на войну. У одной въ походѣ—сынъ, у другой—племянникъ. Только одна дама, полная спокойствія и увѣренности, хранитъ молчаніе. Поэтъ готовъ уже превознесть ея твердую вѣру, но тутъ загадка разъясняется: ея сынъ—солдатомъ въ норвежской арміи. Этотъ, исполненный горечи, прощальный привѣтъ—самое яркое проявленіе родства между лирикой Ибсена и Гейне.

Маршрутъ Ибсена велъ чрезъ Берлинъ и Тріестъ—въ Римъ. Спустя 34 года, когда Копенгагенъ чествовалъ 70-ти-лѣтняго Ибсена, поэтъ разсказывалъ на торжественномъ банкетѣ объ этомъ путешествіи: „Чрезъ Германію я отправился на югъ. Я увидѣлъ гордо сверкающее Средиземное море; голубое, великолѣпное разстилалось оно предо мной. Это было какимъ-то откровеніемъ красоты для меня. Я сталъ плодотворнымъ писателемъ“. И дѣйствительно, съ этого момента, т. е. съ того часа, когда Ибсенъ увидѣлъ надъ собой солнце юга, въ его творчествѣ открывается новая эпоха. Въ жизни Ибсена этотъ моментъ занялъ то мѣсто и значеніе, которое въ драмѣ принадлежитъ сценѣ кризиса или сценѣ, гдѣ разъясняется все недоразумѣніе. И въ его поэзіи зазвучала тоска по красотѣ, по солнцу и свѣту, послышалась жажда власти надъ человѣческими сердцами. Но этотъ культъ солнца у Ибсена, эта жажда красоты, и именно красоты юга, въ сущности,—все то же исконное тяготѣніе сѣверянина къ югу. И ладьи викинговъ устремлялись своими носами къ южнымъ синимъ водамъ, и югъ съ его чудесами вновь и вновь притягивалъ къ себѣ мечту сѣверянина. Съ того момента, какъ Ибсенъ ступилъ на почву Италіи, и—что особенно удивительно—именно съ того времени, когда онъ особенно глубоко научился ненавидѣть и презирать людей, солнце никогда уже не исчезаетъ изъ его произведеній. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, на вопросъ одной молодой дамы, что бы онъ сдѣлалъ, еслибы обладалъ огромнымъ богатствомъ, Ибсенъ отвѣтилъ: „Я соорудилъ бы себѣ яхту и уплылъ бы на Цейлонъ, въ страну солнца и красоты“.

Сила впечатлѣнія, которое произвела на поэта Италія, была необыкновенная. Въ Римѣ онъ оставался недолго. Этотъ городъ подавилъ его: онъ не въ состояніи былъ работать. Онъ рѣшился отправиться въ деревенскую мѣстность и свою

лѣтнюю резиденцію устроилъ въ Генцано. Съ нимъ вмѣстѣ поселились скульпторъ Вальтеръ Руннебергъ и проф. Дитрихсонъ. Ибсенъ носилъ широкополую мягкую шляпу съ небесно-голубой подкладкой. Пріятели наименовали ее „голубымъ гротомъ“, а мѣстные обыватели, которымъ не давалось его варварское имя, называли его по этой шляпѣ „capellone“. Здѣсь, въ Генцано, Ибсенъ однажды увидѣлъ въ рукахъ у Дитрихсона книгу Аміана Марцеллина: „Походъ императора Юліана“. Между пріятелями завязалась по этому поводу бесѣда, и въ результатѣ у Ибсена въ тотъ же день сложился планъ „Императора и Галилеянина“. Всюду въ Италіи Ибсенъ видѣлъ борьбу стараго и новаго міра, язычества и христіанства. Въ душѣ онъ уже до конца пережилъ и передумалъ эту борьбу, а тутъ была найдена форма, въ которой онъ могъ дать ей поэтическое воплощеніе. Но,—какъ это бывало у него съ задуманными имъ работами,—Ибсенъ до поры, до времени оставилъ этотъ планъ и отдался другимъ вещамъ, къ которымъ у него больше лежало сердце въ данное время.

Осенью въ Римъ пріѣхала жена Ибсена съ пятилѣтнимъ Сигурдомъ, и Ибсенъ нанялъ квартиру на углу Дуэ Мачелли и Віа Капо ле Казе. Постоянное общество составлялъ довольно обширный кругъ близкихъ друзей. Къ нему принадлежалъ юристъ Клубіенъ (впослѣдствіи стряпчій верховнаго суда), кандидатъ теологіи Стиръ (впослѣдствіи епископъ Лоаландъ-Фальстера и министръ вѣроисповѣданій,) историкъ и проф. Алленъ, поэтъ графъ Карлъ Спойль, художники: Бергзее, Кильбергъ, Руннебергъ. Все общество собиралось въ старомъ ресторанѣ подъ названіемъ „Тритоны“, на Віадель Тритоне, какъ разъ напротивъ Дуэ Мачелли. Центромъ кружка былъ Ибсенъ. Онъ писалъ своей свекрови: „писать о Римѣ немыслимо. Его можно описывать, но главной его прелести, которая составляетъ его неподражаемую особенность, нельзя передать словами. Я много работаю и сижу дома. С. и С. бродятъ по всему городу—то они среди руинъ, то осматриваютъ музеи, галлереи, коллекціи. Здѣсь все грандіозно, но надъ всѣмъ этимъ царитъ неописуемое спокойствіе. Ни политика, ни духъ торговли, ни милитаризмъ не накладываютъ здѣсь своего однообразнаго отпечатка на населеніе. Это населеніе мало къ чему способно и мало что имѣетъ, это несомнѣнно. Но люди здѣсь необыкновенно красивы,—какія-то законченныя фигуры, полныя спокойствія и простоты. Работа, о которой говоритъ Ибсенъ, это „Брандъ“. Первыя произведенія, написанныя имъ вдали отъ родины, съ сознаніемъ своего добровольнаго изгнанія, всѣ проникнуты страстнымъ интересомъ къ родинѣ и отъ начала до конца представляютъ въ сущности объясненіе поэта со своей страной. Въ этихъ

двухъ драмахъ „Брандѣ“ и „Пееръ Гинтѣ“ Ибсенъ выступилъ противъ своего народа съ небывалой рѣшительностью, прямо лицомъ къ лицу, какъ проповѣдникъ, какъ судья, какъ патріотъ, затаившій свою любовь къ родинѣ глубоко въ сердцѣ за видимымъ негодованіемъ и отвращеніемъ.

Первоначально «Брандъ» былъ задуманъ въ эпической формѣ. Первымъ внѣшнимъ толчкомъ къ созданію этой драмы послужило воспоминаніе изъ той эпохи (іюль 1862), когда Ибсенъ бродилъ по горамъ, собирая народныя пѣсни. Онъ очутился какъ-то въ испещренной разсѣлинами скалистой долинѣ, носившей названіе „Долины Рока“. Здѣсь находился домъ пастора, разрушенный лавиной. Пасторъ съ женой и ребенкомъ поселился въ сосѣднемъ дворѣ, который ютился на самомъ склонѣ горы, между двухъ скалъ. Зайдя къ нимъ, Ибсенъ задалъ женѣ пастора, молодой, веселой женщинѣ, вопросъ, неужели здѣсь они уже не боятся лавинъ и обваловъ. „Нѣтъ, отвѣтила молодая женщина, домъ такъ плотно примыкаетъ къ склону скалы, что обвалъ пронесется мимо, не задѣвъ его“. Эта долина послужила ландшафтомъ, въ рамкѣ котораго происходитъ дѣйствіе „Бранда“. Но и помимо этого въ „Брандѣ“ много личныхъ воспоминаній автора изъ его странствованій по горамъ. Перевалъ чрезъ Одемаркенъ на Зогнефильдѣ въ бурю и непогоду далъ настроеніе первому акту, а въ концѣ его Ибсенъ имѣлъ предъ глазами свой спускъ въ „Долину Рока“. Прототипомъ матери Бранда послужила крестьянка изъ Лома, по имени Ренаугъ Нильсдаттеръ Грофферъ. Она была вдовой ленника Оле Штаффера и происходила изъ старой фамиліи. Въ пьесѣ не только воспроизведена внѣшность этой крестьянки, но сюда же вошла картина ея смерти и включено ея завѣщаніе. Образъ Агнесы Ибсену далъ Римъ, гдѣ въ 1863 г. проживала со своей матерью дѣвица Брунъ изъ Норвегіи. Это была привѣтливая и веселая дѣвушка. Ея смерть произвела на Ибсена сильное впечатлѣніе, и онъ говорилъ, что хотѣлъ бы воздвигнуть ей памятникъ. Въ „Брандѣ“ онъ осуществилъ свое желаніе.

Въ „Брандѣ“ впервые дано реалистическое изображеніе норвежской природы. Реализмъ здѣсь доведенъ до той правды жизни, о которой говорили нѣмецкіе натуралисты восьмидесятыхъ годовъ. И у нихъ на первомъ планѣ было дурное, безобразное, печальное и мрачное. Неприкрашенное изображеніе суровой и дикой норвежской природы и мелкихъ, ничтожныхъ людишекъ составляло рѣзкій контрастъ съ тѣми описаніями природы, которыя до сихъ поръ выходили изъ-подъ пера норвежскихъ писателей, съ Вергеландомъ и Вельгавеномъ во главѣ. Да и Бьернсонъ идеализировалъ своихъ соотечественниковъ вродѣ того, какъ Ауэрбахъ—крестьянъ своего Шварцвальда.

Прототипъ героя поэту дали тоже личныя его воспоминанія о родинѣ. Въ пятидесятыхъ годахъ въ родномъ городѣ Ибсена, Скіенѣ, появился замѣчательный человѣкъ, пасторъ Г. А. Ламмерсъ. Въ городкѣ, сильно тяготѣвшемъ къ сектантскимъ ученіямъ, онъ нашелъ немало послѣдователей. Ламмерсъ былъ фанатикомъ совѣсти. Онъ основалъ „свободную апостольско-христіанскую общину“, задача которой состояла въ воспитаніи истинныхъ и свободныхъ людей. Его ученіе отличалось суровостью и строгостью, граничащею съ жестокостью. Добровольное признаніе въ своихъ грѣхахъ и проступкахъ было поставлено первымъ условіемъ для полученія причастія. Главнѣйшее значеніе онъ придавалъ тому, чтобы признаніе также, какъ и всякая жертва, было добровольнымъ. Со времени знакомства Ибсена съ ученіемъ Ламмерса, во всѣхъ произведеніяхъ его проводится мысль, что добровольная исповѣдь имѣетъ освободительную силу. Берникъ („Столпы Общества“) исповѣдуется въ своемъ грѣхѣ, какъ позже Ребекка Вестъ („Росмерсгольмъ“). „Вина искупается открытымъ признаніемъ въ ней“, говоритъ Гельмеръ, и снова во всѣхъ драмахъ повторяется этотъ мотивъ исповѣди съ ея освободительной силой. Ламмерсъ дошелъ до крайнихъ предѣловъ въ своемъ фантастическомъ стремленіи къ правдѣ. „Лучше младенцевъ оставить безъ крещенія, лучше оставаться честными язычниками, чѣмъ уступить давленію гражданскихъ отношеній, воспользоваться учрежденіями государственной церкви для того, чтобы воспитать поколѣніе лжецовъ и лицемѣровъ“. Кончилось тѣмъ, что Ламмерсъ увлекъ своихъ воодушевленныхъ послѣдователей и ушелъ съ ними въ открытое поле, наверхъ, въ горы и скалы, чтобы тамъ совершать истинное богослуженіе. Огромная роль „агитатора свѣжаго воздуха“, какъ называетъ Ибсенъ Ламмерса, въ созданіи „Бранда“ совершенно очевидна. Георгъ Брандесъ, впрочемъ, видитъ въ философіи Бранда отраженіе усиленныхъ занятій Ибсена Сереномъ Киркегоромъ.

Серенъ Киркегоръ, одинъ изъ самыхъ блестящихъ писателей Даніи, вліяніе котораго на искусство и мысли своей страны продолжается и до сихъ поръ, представляетъ собой замѣчательнѣйшее явленіе міровой литературы. Онъ былъ и беллетристомъ, и проповѣдникомъ, и эстетикомъ, и моралистомъ и, наконецъ, теологомъ. Его философія, его мораль и его христіанство завершаются культомъ „личности“. Стать личностью—задача человѣка. Всего себя онъ долженъ отдать выработкѣ этой личности. Человѣкъ долженъ стать тѣмъ, что онъ есть по природѣ. Единственная задача человѣка состоитъ въ томъ, чтобы всецѣло отдаться самому себѣ, точно также какъ вся задача міровой жизни исчерпывается ея же собственнымъ само-

развитіемъ. Истина не въ томъ, чтобы знать, въ чемъ истина, а въ томъ, чтобы быть истиной. Субъектъ въ человѣкѣ —вотъ что выше всего. Только въ качествѣ субъекта, человѣкъ пріобщается высшему благу и высшему блаженству. Быть субъектомъ—значитъ именно быть личностью. Въ этомъ—и путь человѣка, и жизнь, и истинная мудрость, и благо. Ибсенъ и Киркегоръ соприкасаются не только въ этихъ основныхъ положеніяхъ, но и въ другихъ боевыхъ идеяхъ.

И журналистовъ онъ ненавидитъ наравнѣ съ Ибсеномъ: „Самая жалкая, самая ничтожная тиранніа—это тиранніа прессы". И Киркегоръ, и Ибсенъ видятъ въ государственной церкви извращеніе истинно-христіанской и ведутъ съ ней ожесточенную борьбу. Сходятся они и во взглядахъ на истинный бракъ: „Правдивость и сердечная искренность—основныя требованія брака. Безъ нихъ бракъ—нѣчто уродливое и безнравственное. Когда существо, съ которымъ ты находишься въ самой тѣсной связи, какая только мыслима на землѣ, мнѣ духовно также близко, какъ и физически, тогда только бракъ будетъ нравственнымъ". Несмотря на такое поразительное совпаденіе въ направленіи мыслей и въ пріемахъ борьбы, вліяніе Киркегора на Ибсена и даже самая возможность такого вліянія служили предметомъ горячихъ споровъ, въ особенности въ норвежской критикѣ. Такъ, Егеръ утверждаетъ, что въ то время, къ которому относится „Брандъ", Ибсенъ былъ еще весьма мало знакомъ съ Киркегоромъ, прочитавъ всего какихъ нибудь пять листовъ его главнаго сочиненія „Или—или" („Entweder—oder"). Но дѣло въ томъ, что вліянію философа или писателя можно подвергнуться, и не читая и не штудируя его сочиненій. Не книги, а разговоры, повседневное общеніе и чтеніе газетъ разносятъ по странѣ зародыши идей. Существуетъ цѣлая масса людей, которые въ жизни своей не прочли ни строчки изъ Гегеля, Дарвина или Ницше, а между тѣмъ по складу своего ума они настоящіе гегеліанцы, дарвинисты или ницшеанцы. Киркегоръ имѣлъ огромное вліяніе на своихъ современниковъ. На своей родинѣ Ибсенъ жилъ въ атмосферѣ киркегоровскихъ идей. Онѣ носились въ воздухѣ. Онъ безсознательно вдыхалъ ихъ. Появленіе Киргегора связано съ общими культурными теченіями Европы. Онъ — одинъ изъ цѣлаго ряда крайнихъ индивидуалистовъ, каковы Штирнеръ, Карлейль, Эмерсонъ, наконецъ, Толстой, Ницше—со своимъ безграничнымъ субъективизмомъ. Стоитъ лишь открыть Ницше, чтобы сходство его съ Ибсеномъ стало яснымъ. Вліяніе Киргегора на себя отрицаетъ и самъ Ибсенъ, какъ Максимъ Горькій въ настоящее время отказался бы отъ знакомства съ Ницше. Но Киркегоръ былъ выразителемъ своей эпохи, и именно чрезъ его

посредство и чрезъ тѣ идеи, которыя онъ пересаживалъ на сѣверъ Европы своими сочиненіями, эпоха воздѣйствовала на Ибсена. Индивидуализмъ всѣхъ этихъ аристократовъ субъективизма являлся реакціей противъ великаго массоваго движенія въ политикѣ и соціальной жизни, противъ того грандіознаго движенія, въ которомъ исчезала и должна была исчезнуть отдѣльная личность, и гдѣ безличная количественная сила рѣшала вопросъ о правахъ и привилегіяхъ личностей. Индивидуализмъ—это специфическая черта индо-германской расы и, прежде всего, германскаго характера. Эти индивидуалистическія тенденціи германцевъ проявились и въ XIX в., именно, германскіе философы и поэты явились носителями реакціи во время натиска массъ. Ибсенъ и Ницше, Киркегоръ и Эмерсонъ, Штирнеръ и Карлейль—все это представители германской расы. Индивидуализму въ философіи соотвѣтствуетъ идеализмъ въ искусствѣ: какъ вечерняя заря вѣка, онъ явился въ концѣ XIX в. реакціей противъ напора научности, натурализма и реализма. Весьма существенно, что въ Ибсенѣ нашли свое мощное воплощеніе какъ индивидуализмъ, такъ и идеализмъ, т. е. оба реакціонныя теченія, въ которыхъ проявилъ свою сущность германскій геній. Въ этомъ причина того высокаго положенія, которое занимаетъ Ибсенъ въ исторіи нашей культуры.

Брандъ—это кочующій священникъ, преслѣдующій великія цѣли, но онъ остается въ тѣсной горной долинѣ, такъ какъ чувствуетъ, что здѣсь люди въ немъ нуждаются. Онъ приноситъ имъ въ жертву всѣ свои намѣренія и желанія. Онъ учитъ ихъ своему суровому Евангелію долга. Но того, что явится для него истиннымъ долгомъ, онъ съ неустаннымъ рвеніемъ—„кулакомъ долга“ назвалъ его Бультгапутъ—ищетъ всю свою жизнь. Для него долгъ всегда состоитъ въ томъ, чтобы быть самимъ собою. Но не такъ, чтобы сегодня одно, а завтра другое. Вѣрность по отношенію къ самому себѣ—вотъ его высшій законъ. Если онъ требуетъ чего нибудь отъ жизни, такъ это такого положенія, при которомъ онъ могъ бы „быть вполнѣ самимъ собой“. Подобно Фальку, онъ не знаетъ компромиссовъ. Подобно Ибсену, ничто не возбуждаетъ въ немъ большей ненависти, какъ продажа самого себя—самаго лучшаго, высшаго и драгоцѣннаго, что есть въ человѣкѣ, его индивидуальности. Но эта индивидуальность коренится въ волѣ. Воля есть божественная сила въ человѣкѣ.

„Тебѣ простится то, чего ты не можешь,
Но никогда не простится то, чего ты не хочешь“.

Одна только воля можетъ утолить жажду вѣчной справедливости. Не страданіе само по себѣ, а воля къ страданію пре-

вращаетъ терновый вѣнецъ въ вѣнецъ жизни. Воля выводитъ Бранда изъ темнаго, душнаго плѣна человѣчности вверхъ, къ свѣту. Характерное для Ибсена стремленіе вверхъ связывается съ вспыхнувшей на югѣ любовью къ солнцу. Изъ тумана къ свѣту—вотъ путь Бранда. И этотъ путь онъ проходитъ съ мечомъ въ рукѣ, борясь противъ легкомыслія, тупоумія и безумія, которыя хотятъ остановить его, борясь не словомъ, но дѣломъ, примѣромъ. Дѣло Бранда—его отношеніе къ Богу. Богъ его—не кроткій, милосердый, въ добротѣ своей всепрощающій Богъ; нѣтъ, это безпощадный, гнѣвный, непреклонный Богъ мести—Іегова. Какъ Богъ отъ своихъ слугъ, такъ Брандъ отъ своихъ послѣдователей требуетъ исполненія завѣта, который служитъ путеводной нитью для него самого: все или ничего. Ярль Скуле также предъявлялъ это требованіе: все или ничего. Но онъ былъ человѣкъ сомнѣнія, и его миссія не была освящена мыслью о Богѣ. Брандъ же — фанатикъ вѣры, въ сердцѣ котораго также глубоко коренится идея Бога, какъ въ сердцѣ Гакона—королевская идея. Ибсенъ писалъ однажды своему другу писательницѣ Лаурѣ Килеръ: „Самое главное—это оставаться правдивымъ и вѣрнымъ въ отношеніи самого себя. Не въ томъ суть, чтобы желать того или другого, но въ томъ, чтобы желать того, что безусловно желательно, ибо каждый есть то, что онъ есть, и ничѣмъ другимъ быть не можетъ. Все прочее ведетъ лишь ко лжи". Въ этомъ смыслѣ Брандъ является для Ибсена образцомъ истиннаго человѣка. Самоопредѣленіе, свободный выборъ, за полной своей отвѣтственностью, совпадаетъ у него съ назначеніемъ, исходящимъ свыше. Его путь возводитъ его на самую крайнюю высоту, какой только можетъ достигнуть человѣкъ, и даже за ея предѣлы. Брандъ вступаетъ въ концѣ концовъ въ третье царство,—въ царство идеала, но нынѣшніе люди не въ состояніи дышать воздухомъ этого царства. Кто видитъ Бога, тотъ умираетъ. Это основной аккордъ драмы. Богъ — это высшее совершенство, абсолютная истина и свобода. Кто достигаетъ ея, тотъ умираетъ на рукахъ Бога.

Какъ для пастора Ламмерса, каменная церковь становится тѣсной для Бранда, и онъ ведетъ народъ вверхъ, на высоты. „Міръ былъ для него королевской залой, принадлежащей Великому Отцу. Синее небо—крыша ея; звѣзды—лампы, которыя свѣтятъ съ ея потолка", говоритъ Альфгильдъ („Олафъ Лиліекранцъ"). Эта королевская зала — та „высокая церковь, осѣненная звѣзднымъ сводомъ", куда Скуле входитъ послѣ смерти. Но въ „Брандѣ" эта церковь, эта истинная церковь становится трансцендентальнымъ понятіемъ. Путь кверху ведетъ мимо жертвенныхъ камней. Здѣсь, на верху, осуществится программа, которую возвѣстилъ молодой Фалькъ—Ибсенъ.

Фалькъ хотѣлъ всѣхъ людей превратить въ поэтовъ, „которые всегда видятъ впереди идеалъ“. А Брандъ дѣлаетъ всѣхъ людей священниками. Но „поэтъ и священникъ—это синонимы“. „Борись и отрекайся“, вотъ пароль какъ Фалька, такъ и Бранда. Но народъ не слѣдуетъ за Брандомъ. Сначала, правда, онъ увлеченъ краснорѣчіемъ Бранда и любовью къ пастырю, который явился въ самыя тяжкія для него минуты; но когда они въ концѣ концовъ задаютъ Бранду вопросъ, куда, собственно, онъ ведетъ ихъ, за что они должны бороться. и сколько времени продлится борьба, а онъ отвѣчаетъ имъ: борьба вѣчна, вѣчно должна возобновляться жертва, а побѣднымъ трофеемъ будетъ терновый вѣнецъ,—тогда народъ возстаетъ противъ измѣнника и обманщика и забрасываетъ его камнями. Толпа (въ „Брандѣ“ Ибсенъ впервые выводитъ сплоченное большинство) не имѣетъ настоящаго влеченія къ идеальному; проза жизни постоянно стягиваетъ ее внизъ. Ради обоза съ сельдями, который къ тому же еще даже не прибылъ, такъ какъ противникъ Бранда, хитрый, трезвенный фогтъ, нарочно распустилъ молву о немъ, чтобы вернуть народъ съ пути безумія, которымъ его ведетъ Брандъ,—ради обоза съ сельдями толпа покидаетъ и Бранда, и всѣ идеалы. Борьба идеала съ дѣйствительностью, духа съ плотью,—эта типичная ибсеновская проблема и является проблемою драмы. Окончательное осуществленіе идеала, въ которое оптимизмъ Ибсена вѣрилъ и вѣритъ, несмотря на всѣ черные дни,—оптимизмъ и идеализмъ, вѣдь это почти синонимы,—окончательное осуществленіе идеала принадлежитъ будущему, не нынѣшнему міру, который выросъ изъ ненависти и презрѣнія. Лучшая любовь—это ненависть, вотъ чего никогда не слѣдуетъ забывать по отношенію къ Ибсену.

Еще нѣчто изображается въ Брандѣ: это вѣчная борьба личности противъ массы, индивида противъ общества. Общество можетъ существовать только при условіи уступокъ и компромиссовъ, а личность должна быть цѣльною, всегда равною себѣ величиною. Это проблема „сущаго“ (индивидъ) и „кажущагося“ (общество). Взглядъ Ибсена на личность и ея свободу мы находимъ въ зародышѣ еще въ началѣ настоящаго столѣтія, у Гумбольдта; точно также, въ извѣстномъ отношеніи, Ибсенъ соприкасается и съ Руссо. Оба признаютъ вліяніе общества на личность крайне пагубнымъ, стѣсняющимъ и подавляющимъ. Оба хотятъ освободить личность отъ оковъ общества. Но въ то время, какъ Руссо глядитъ назадъ, въ первобытную эпоху, гдѣ залогомъ счастья должна была быть первобытная культура, Ибсенъ смотритъ впередъ, гдѣ на высочайшей ступени культуры должно быть достигнуто освобожденіе. Но этой высшей ступени культуры достигнутъ лишь единичныя личности, такъ какъ не масса, но единичная личность, герой, является носите-

лемъ и создателемъ культуры. Брандъ и есть такой именно соціальный герой. Но онъ одинокъ со своей непреклонной волей. Чтобы быть свободнымъ, т. е. сильнымъ, нужно отрѣшиться отъ всего, что можетъ связывать. Гаконъ отсылаетъ всѣхъ, особенно ему близкихъ, чтобы быть свободнымъ. И Брандъ приноситъ ту же жертву, вынуждаемый къ тому судьбой,—судьбой, которую онъ выковалъ себѣ самъ. Когда онъ совершаетъ въ фіордѣ свой первый подвигъ, на который никто, кромѣ него, не отваживается, и пускается въ бушующее море, чтобы принести утѣшеніе умирающему, онъ пробуждаетъ въ сердцѣ одной женщины вѣру, въ ибсеновскомъ смыслѣ—истинную любовь: Агнеса и Брандъ обручаются. Въ этомъ бракѣ Ибсенъ изобразилъ носившійся передъ нимъ идеалъ брачнаго союза. Онъ покоится на вѣрѣ, на довѣріи, на взаимномъ пониманіи и глубочайшей солидарности. Чувственный элементъ совершенно отсутствуетъ здѣсь. Готовность къ жертвѣ — вотъ пробный камень истиннаго брака. Агнеса приноситъ всѣ жертвы, какихъ требуетъ суровый долгъ Бранда, тогда какъ бракъ Норы оказывается построеннымъ на лжи, потому что Гельмеръ не хочетъ взять на себя вины Норы. Брандъ требуетъ отъ Агнесы самой суровой жертвы, какая только возможна. Они имѣютъ ребенка Альфа, который составляетъ ихъ радость, ихъ гордость. Въ пустынной, скалистой мѣстности, гдѣ находится приходъ Бранда, куда не заглядываетъ солнце, гдѣ дуютъ самые ужасные вѣтры, дитя болѣетъ и хирѣетъ. Врачъ рекомендуетъ озабоченнымъ родителямъ переселиться въ другую мѣстность. Только такимъ образомъ ребенокъ можетъ быть спасенъ. Но долгъ, который Брандъ взялъ на себя, долгъ по отношенію къ своей общинѣ, его назначеніе быть источникомъ свѣта для людей, которые ему довѣрились, которые вѣрятъ въ него и которые снова погрузятся во мракъ, если онъ уйдетъ,—этотъ долгъ повелѣваетъ ему остаться. Онъ не уклоняется со своего пути—и ребенокъ умираетъ. Но Брандъ требуетъ отъ своей жены еще большей жертвы. Она вся поглощена воспоминаніями о любимомъ ею ребенкѣ, она хранитъ, какъ реликвію, его одежду. Это кажется Бранду идолопоклонствомъ. Ламмерсъ также проклиналъ всякое идолопоклонство, и, когда въ одинъ прекрасный день къ нимъ приходитъ цыганка, прося милостыни для своего нагого ребенка, Брандъ приказываетъ Агнесѣ все отдать этой нищенкѣ. Послѣ жестокой борьбы Агнеса исполняетъ требованіе: эта жертва, этотъ полный разрывъ съ прошлымъ, правда, приноситъ свободу, но зато и смерть. Тотъ, кто увидитъ Бога, умираетъ. Итакъ, Брандъ одинокъ. И когда въ его предсмертный часъ предъ нимъ предстаетъ искуситель, злой духъ сравненія, условностей и компромиссовъ, и предлагаетъ сдѣлать такъ, чтобы все пережитое

имъ—смерть Альфа и потеря Агнесы—оказалось лишь тяжелымъ сномъ, а въ награду за это требуетъ, чтобы онъ вычеркнулъ изъ своей души лишь три слова: все или ничего,—Брандъ выдерживаетъ это тягчайшее испытаніе и остается вѣренъ правдѣ своей жизни: онъ вторично прожилъ бы ее такъ, какъ онъ ее прожилъ, потому что онъ не знаетъ за собой ни единой ошибки; онъ исполнялъ именно то, что нужно было исполнять,—долгъ свой. Правдивому и свободному человѣку, какъ онъ, не въ чемъ раскаиваться.

Окончаніе „Бранда“ истолковывается весьма различно. Чтобы понять это окончаніе. необходимо совершенно ясно прослѣдить весь ходъ пьесы. Брандъ, котораго толпа осыпаетъ градомъ камней, уходитъ въ ледяную пустыню. Онъ находится въ храмѣ Бога, въ истинномъ храмѣ идеала съ его прозрачнымъ, морознымъ воздухомъ. Здѣсь въ послѣдній разъ онъ встрѣчаетъ помѣшанную Герду, которая постоянно сталкивалась съ нимъ въ рѣшительные моменты его жизни. Герда—цыганка, дочь того человѣка, котораго любила мать Бранда и за котораго она должна была выйти замужъ, но она продалась болѣе богатому человѣку. Съ отчаянія покинутый ею человѣкъ присоединился къ цыганамъ. Итакъ, его дитя, Герда, воплощаетъ въ себѣ вину матери Бранда, и преступленіе матери въ концѣ концовъ вымѣщается на сынѣ. Брандъ постоянно старается разрѣшить „головокружительныя великія загадки наслѣдственности“.

Маленькое слово „жить“ уже открываетъ для каждаго книгу его прегрѣшеній. Начиная съ „Бранда“, мотивъ наслѣдственности, хотя и въ естественно-научной концепціи, но въ основѣ все-же съ чисто теологическимъ оттѣнкомъ, уже не исчезаетъ изъ произведеній писателя.

Когда, добравшись до вершины—до вершины горы и въ то же время до вершины жизни,—Брандъ встрѣчаетъ помѣшанную, это она своимъ дикимъ ружейнымъ выстрѣломъ въ злого духа, который какъ разъ въ этотъ моментъ явился искусителемъ Бранда,—вызываетъ паденіе лавины. Брандъ погибаетъ. Онъ платитъ жизнью за грѣхи своихъ предковъ. И драма заканчивается слѣдующими словами:

Брандъ (изъ-подъ засыпавшей его лавины):
„Скажи мнѣ, о Господи, въ минуту смерти:
Неужели для спасенія
Недостаточно мужественной воли?“
(Лавина засыпаетъ его и наполняетъ всю долину).
Голосъ (сопровождаемый громовымъ ударомъ):
„Онъ есть Богъ милосердія (Deus caritatis)!“

Спасеніе, о которомъ говоритъ Брандъ, это именно спа-

сеніе отъ проклятія наслѣдственнаго грѣха. Но заключительное слово, голосъ сверху, составляетъ рѣзкое противорѣчіе со всѣмъ содержаніемъ драмы. Авторъ, конечно, не имѣетъ въ виду предоставить торжество Богу милосердія, кротости и всепрощенія. Но не случайно врачъ, совѣтующій священнику оставить ради ребенка свою общину, употребляетъ сначала латинское слово „caritas", которымъ заканчивается пьеса. Еслибы Брандъ уклонился отъ исполненія своего долга, пошелъ инымъ путемъ, измѣнилъ своему призванію, онъ не былъ бы вѣренъ самому себѣ, и поэтъ, являющійся его творцомъ, предалъ бы его проклятію. Нѣтъ, Брандъ—идеальный герой, достигающій той предѣльной высоты, гдѣ его убиваетъ лицезрѣніе Бога. Истинная свобода—въ смерти; послѣ Агнесы это испытываетъ также Брандъ.

Послѣднее слово произведенія заключаетъ въ себѣ иронію. Это соотвѣтствовало и тому разстроенному, преисполненному ненависти къ людямъ, состоянію духа, въ которомъ Ибсенъ создавалъ это произведеніе. Жестокая иронія заключается и въ томъ, что ради такихъ жалкихъ, маленькихъ людишекъ, изъ которыхъ состояла община и которые въ концѣ концовъ забросали своего священника камнями, Брандъ все принесъ въ жертву. Грандіозный символъ представляетъ собой эта страна половинчатыхъ людей—ибо типичной страной половинчатости представлялась тогда писателю его родина, гдѣ забрасываютъ камнями проповѣдника цѣльности. „Это—единственная въ своемъ родѣ проповѣдь противъ половинчатости", сказалъ о пьесѣ Генрихѣ Гартъ.

Ибсенъ излилъ весь свой гнѣвъ противъ Норвегіи. Всѣ грѣхи поставилъ онъ на видъ своему народу, а самымъ большимъ грѣхомъ здѣсь, какъ и повсюду, онъ считаетъ отсутствіе цѣльныхъ людей, цѣльной личности.

Любовь поэта къ своему народу, вялому, какъ трава, сказывается въ томъ, что онъ бичуетъ его бичомъ ненависти. Скорбь по поводу позорнаго поведенія Норвегіи въ датско-нѣмецкой войнѣ снова и снова прорывается у него. Снова и снова бросаетъ онъ своимъ соотечественникамъ упрекъ въ измѣнѣ данному слову. „Многообѣщающій народъ"—говоритъ онъ о немъ съ ироніей. Двумя яркими штрихами онъ характеризуетъ ихъ представителей и вожаковъ. Фогтъ—представитель сплоченнаго большинства (это слово, впрочемъ, Ибсенъ вычеканилъ много позже), человѣкъ компромиссовъ и уступокъ, всегда тревожно слѣдящій за направленіемъ вѣтра, всегда готовый гнуть шею передъ тѣмъ, кто въ данный моментъ сильнѣйшій, чтобы при первой же возможности, подставить ему ногу,—маленькій, ограниченный человѣчекъ, для котораго, какъ для іезуита, цѣль,—и что за цѣль!—оправдываетъ средства; при этомъ

онъ, по своему, вполнѣ лойяленъ и честенъ; онъ—образованный чиновникъ, который во всѣхъ своихъ поступкахъ и, конечно, также и въ чувствахъ никогда не выходитъ за предѣлы указанныхъ ему границъ. Герою, человѣку призванія, Ибсенъ въ каррикатурномъ видѣ противопоставилъ здѣсь человѣка иного призванія. Фогтъ, какъ позже Іоргъ Тесманъ, въ сущности только ремесленникъ своего дѣла. Для обоихъ—призваніе есть нѣчто совершенно внѣшнее. Рядомъ съ государственнымъ чиновникомъ, фогтомъ, стоитъ вполнѣ достойный его духовный чиновникъ, священникъ, со своей добродушной и въ то же время столь зловредной ограниченностью. Въ ряду священниковъ, которые являются представителями норвежскаго духовенства, это весьма типичная фигура; пасторы: Штроманъ, Нерлундъ, Мандерсъ—это вполнѣ достойные коллеги его. И для обоихъ представителей правительства, для священника, какъ для Фогта, капралъ является идеаломъ, къ которому они стремятся; ихъ обязанность состоитъ въ томъ, чтобы все нивеллировать, все облекать въ опредѣленную форму, сглаживать и уничтожать индивидуальныя различія, все выравнивать подъ одну мѣрку, изъ всего народа создать одно стадо. „О паства моя!“ обращается къ нимъ священникъ. И эта паства, эта анонимная толпа,—какой это сбродъ прозаическихъ, трусливыхъ, низколобыхъ тварей! И ради нихъ-то Брандъ долженъ жертвовать всѣмъ, самой жизнью, ради такого народа поэтъ долженъ проливать кровь своего сердца! Своею манерою изображать народъ Ибсенъ примѣшиваетъ къ трагедіи элементъ шутовства. Благодаря этому элементу, благодаря ироніи, проникающей всю пьесу, „Брандъ“ становится трагикомедіей.

„Только пережитое приноситъ спасеніе“,—говоритъ Брандъ. И это произведеніе Ибсенъ пережилъ, долженъ былъ пережить, чтобы быть въ состояніи написать его. Но изъ этого признанія, постоянно повторяемаго поэтомъ, не слѣдуетъ заключать, что все это было реально пережито имъ.

Однажды онъ писалъ г-жѣ Магдалинѣ Торезенъ, которой онъ любилъ изливать свою душу: „Задача поэта состоитъ въ томъ, чтобы, довольствуясь собственнымъ „я“, сохранять его чистымъ и свободнымъ отъ всѣхъ постороннихъ внѣшнихъ вліяній и при этомъ ясно различать прожитое отъ пережитаго. Ибо лишь послѣднее можетъ быть предметомъ поэтическаго творчества“. Въ одной своей рѣчи онъ говоритъ также слѣдующее:

„Моихъ личныхъ отношеній я никогда не дѣлалъ непосредственной темою моихъ произведеній. То, что я творилъ въ теченіе послѣднихъ десяти лѣтъ, было духовно пережито мною. Но нѣтъ такого поэта, который переживалъ бы что нибудь въ полномъ одиночествѣ. То, что онъ переживаетъ, переживаютъ

вмѣстѣ съ нимъ и его современники",—такъ говорилъ Ибсенъ въ 1874 г., а „Брандъ" написанъ въ 1866 году.

„Брандъ" мало чѣмъ отличается отъ самыхъ раннихъ и болѣе позднихъ его произведеній. Въ юношескихъ стихотвореніяхъ Ибсена, о которыхъ сообщаетъ Егеръ и о которыхъ было уже говорено, онъ такъ опредѣлилъ идею великой драмы человѣческой жизни: „Предчувствовать, надѣяться, разочаровываться! Пойми, въ этихъ трехъ словахъ—вся человѣческая жизнь". И когда искуситель показываетъ Бранду пропасть, отдѣляющую человѣка отъ рая, т. е. земное отъ божественнаго, борца отъ идеальной цѣли, въ Брандѣ все еще живетъ мечта и надежда. Разочарованіе сказывается только въ ироніи, заключающей пьесу.

Итакъ, если философская идея Ибсена о значеніи человѣческой жизни и оставалась неизмѣнною, то все же, въ теченіе всей своей жизни, онъ постоянно переходилъ отъ одной истины къ другой. „Каждая эпоха требуетъ своего права",—говорится въ „Брандѣ". И право каждой данной эпохи—въ соотвѣтствующей ей истинѣ. Докторъ Штокманъ во „Врагѣ народа" скажетъ нѣсколько лѣтъ спустя: „Истина отнюдь не является какимъ-то долговѣчнымъ Маѳусаиломъ, какъ это воображаютъ люди. Нормально построенная истина, по общему правилу, живетъ семнадцать, восемнадцать, много двадцать лѣтъ, рѣдко—дольше". Затѣмъ, по Ибсену, индивидуальная истина становится истиной большинства, а истина большинства—это нѣчто вродѣ прогорклой, испорченной и вновь посоленной ветчины. Но каждая истина, прежде чѣмъ она состарится и испортится, порождаетъ новую истину, которая является новою ступенью къ высотамъ. Ибсенъ вѣритъ въ эту лѣстницу, ведущую вверхъ, отъ истины къ истинѣ, отъ идеала къ идеалу. Въ этомъ онъ оптимистъ и непоколебимый идеалистъ. Въ рѣчи, произнесенной имъ на одномъ банкетѣ въ Стокгольмѣ въ 1877 г., онъ сказалъ:„ Обо мнѣ утверждали по различнымъ поводамъ, что я пессимистъ, и я дѣйствительно таковъ, поскольку я не вѣрю въ долговѣчность человѣческихъ идеаловъ. Но я въ то же время и оптимистъ, поскольку я твердо вѣрю въ способность идеаловъ къ распространенію и развитію".

Въ одномъ разговорѣ съ Феликсомъ Филиппи Ибсенъ, проникнутый вѣрой въ эту способность къ развитію, сказалъ: „Мы, драматурги, должны стремиться къ тому, чтобы посредствомъ нашего творчества улучшить существующій міровой порядокъ. Я постоянно стремился къ этому и всегда буду такъ поступать по мѣрѣ моихъ силъ и возможности".

Брандъ, носитель идеаловъ грядущихъ временъ, погибаетъ въ настоящую эпоху, на которую поэтъ смотритъ пессимисти-

чески. Но самая его смерть есть его побѣда, вотъ чего не слѣдуетъ упускать изъ виду.

Весною 1865 г. Ибсенъ отправился въ Ариццію, чтобы работать надъ „Брандомъ“. Онъ любилъ вставать въ 4 часа утра и бродить по лѣсамъ и въ большомъ Чигійскомъ паркѣ. Когда солнце поднималось на небѣ, онъ садился за работу и не отходилъ отъ своего письменнаго стола вплоть до захода солнца. Тогда онъ наслаждался прохладой, сидя на большой лѣстницѣ передъ церковью. Общество его состояло только изъ его жены и стараго Ларса Ганзена, портретиста, проѣдавшаго въ Римѣ свое маленькое состояніе. Это былъ курьезный, не очень умный человѣкъ, чрезвычайно неряшливой наружности, но съ очень теплою, нѣжною душой. Онъ ужасно страдалъ отъ холода въ теченіе римской зимы, и это было единственной темой его разговоровъ. Проф. Дитрихсонъ, который въ своихъ мемуарахъ сообщаетъ намъ такъ много интереснаго объ Ибсенѣ, весьма живо разсказываетъ объ его общественной жизни въ то время, когда онъ писалъ „Бранда“. Центромъ этой общественной жизни былъ главнымъ образомъ „ресторанъ Тритоновъ“. „Этой зимой, разсказываетъ Дитрихсонъ, съ чего бы ни начинался разговоръ, онъ постоянно возвращался къ вопросу о томъ, можетъ ли человѣкъ проглотить ключъ отъ воротъ, или нѣтъ? Разсказываютъ, что послѣ смерти одного несчастнаго англійскаго писателя, Чаттертона, который восемнадцати лѣтъ отъ роду, послѣ трехдневнаго голоданія, принялъ ядъ, квартирохозяинъ его долго напрасно искалъ ключъ отъ воротъ, находившійся у Чаттертона; наконецъ ключъ былъ найденъ въ пищеводѣ покойнаго: онъ проглотилъ его отъ голода. На этомъ моментѣ разсказа начинались дебаты, и споръ становился все оживленнѣе. Въ большинствѣ случаевъ находился какой нибудь джентльменъ, утверждавшій, что поэтъ могъ бы найти тотъ или иной способъ прокормить себя: еслибы, напр., вмѣсто того, чтобы жить исключительно для своего искусства, онъ рѣшился поступить въ какую нибудь контору въ качествѣ прикащика. Тутъ Ибсенъ чувствовалъ себя какъ разъ въ своей сферѣ. Онъ начиналъ горячо доказывать, что единственнымъ правильнымъ поступкомъ было именно проглотить ключъ отъ воротъ и ни въ какомъ случаѣ не сдѣлаться прикащикомъ. И утвержденіе это онъ высказывалъ въ самой острой и парадоксальной формѣ, имѣя въ виду вызвать рѣзкій отпоръ и возбудить дебаты. Когда же его собесѣдникъ, не угадывая настоящаго намѣренія Ибсена, пробовалъ защищаться, Ибсенъ былъ у цѣли: самъ того не подозрѣвая, противникъ его цѣлыми часами служилъ ему въ качествѣ модели для изображаемыхъ имъ въ „Брандѣ“ типовъ священника, фогта или кистера. „Духъ гармоніи“, на который гнѣвно обрушивается

Брандъ, является отголоскомъ тѣхъ дебатовъ, которые происходили въ „ресторанѣ Тритоновъ“. Случалось иногда, что, превративъ такимъ образомъ диспутъ о ключѣ въ художественное упражненіе надъ моделью, Ибсенъ самъ внезапно терялъ нить, и тотъ или другой спорщикъ, отличавшійся сильной логикой, припиралъ его къ стѣнѣ. Но онъ не сдавался. Если даже его противнику и удавалось доказать, что не слѣдуетъ проглатывать ключа, или, другими словами, что въ жизни слѣдуетъ иногда подчиняться высшей власти или давленію внѣшнихъ обстоятельствъ, чтобы добиться такимъ образомъ лучшихъ результатовъ въ томъ, что составляетъ истинную цѣль для даннаго человѣка,—если спорщикъ считалъ уже свое положеніе доказаннымъ, какъ дважды-два—четыре, у Ибсена было подъ рукой еще одно возраженіе: „Однако, мой уважаемый, развѣ вы убѣждены въ томъ, что дважды-два будетъ четыре—на Юпитерѣ?“ Тогда ходъ разговора сразу мѣнялся, рѣчь шла уже объ относительности всѣхъ нашихъ познаній, причемъ Ибсенъ съ блестящимъ юморомъ могъ защищать свой парадоксъ до самыхъ крайнихъ выводовъ“.

Какая удивительная иронія судьбы заключается въ томъ, что своимъ первымъ большимъ успѣхомъ, котораго Ибсенъ добился на родинѣ, онъ былъ обязанъ недоразумѣнію. „Бранда“ страстно раскупали: онъ сдѣлался какой-то религіозно-поучительной книгой, такъ какъ конецъ ея принимали дословно. Отдѣльныя мѣста изъ „Бранда“ неоднократно служили текстомъ для проповѣди, и проповѣдникъ Вексельдаль въ церкви Спасителя говорилъ, напр., проповѣдь на слова „Все или ничего“.

Когда Ибсенъ писалъ „Бранда“, онъ, очевидно, не думалъ о постановкѣ его на сценѣ, и когда, немного времени спустя, директоръ Л. Іозефсонъ обратился къ нему за разрѣшеніемъ поставить пьесу, онъ назвалъ это смѣлымъ и, можно даже сказать, „безумнымъ предпріятіемъ“ (апрѣль 1885 г.). 24 мая 1885 г. Іозефсонъ впервые поставилъ эту вещь на сценѣ въ Новомъ театрѣ въ Стокгольмѣ. Въ Парижѣ „Брандъ“ былъ поставленъ въ Nouveau Théâtre (Свободнымъ театромъ „L'oeuvre“) 21 іюня 1895 г. Пьеса прошла съ серьезнымъ и даже весьма серьезнымъ успѣхомъ. То время, когда надъ Ибсеномъ смѣялись, уже миновало. Правда, Франциск Сарсэ призывалъ Бога въ свидѣтели, что, несмотря на самое напряженное вниманіе, онъ, можно сказать, ничего не понялъ въ ней; но Жюль Леметръ находилъ пьесу великолѣпной, хотя и нѣсколько неясной. Въ общемъ, пьеса кажется ему проникнутою, — быть можетъ, даже ненамѣренно со стороны автора,—духомъ иронiи, подобно философскимъ драмамъ Ренана. Въ Германіи „Брандъ“ былъ впервые поставленъ въ берлинскомъ Шиллеровскомъ

театрѣ 17 марта 1898 г. (съ Фердинандомъ Грегори въ роли Бранда).

Въ то время, какъ Ибсенъ работалъ надъ „Брандомъ“, онъ прожилъ всю свою стипендію и оказался въ Римѣ еще бо́льшимъ бѣднякомъ, чѣмъ когда либо раньше, на родинѣ. Онъ почти голодалъ со своей семьей и носилъ невѣроятно обтрепанное платье—предметъ состраданія для всей колоніи художниковъ. Но вдругъ въ жизни его произошелъ переворотъ. Фридрихъ Гегель, владѣлецъ Гильдендальскаго издательства въ Копенгагенѣ, этотъ сѣверный Котта, взялъ на себя изданіе „Бранда“. 15 марта 1866 г. появилось первое изданіе его въ 1250 экземплярахъ. Оно было распродано въ теченіе нѣсколькихъ недѣль. Уже въ маѣ было выпущено второе изданіе въ 500 экземпл. (до настоящаго времени вышло 14 изданій). Въ томъ же году стортингъ, правда, не безъ борьбы, утвердилъ за Ибсеномъ литературную стипендію. Ибсенъ сдѣлался богатымъ человѣкомъ. Успѣхъ „Бранда“ совершенно преобразилъ его: онъ сталъ ходить теперь въ чрезвычайно изящномъ бархатномъ пиджакѣ, въ ослѣпительно бѣломъ жилетѣ и съ палкой съ золотымъ набалдашникомъ въ рукѣ.

Параллельно съ ростомъ его славы увеличивались также количество и размѣры изданій его книгъ. „Пеэръ Гинтъ“ былъ изданъ 14 ноября 1867 г. Первые 250 экземпляровъ были распроданы въ теченіе 14 дней; за ними слѣдовало второе изданіе, достигшее внушительной цифры 2000 экземпляровъ. „Союзъ молодежи“ (1869) сразу былъ напечатанъ въ 2000 экземплярахъ; первое изданіе стихотвореній (1879) было выпущено въ 4000 экземплярахъ, въ такомъ же количествѣ былъ изданъ „Императоръ и Галилеянинъ“. Первое изданіе „Столповъ общества“ достигло 6000 экземпл.; черезъ мѣсяцъ потребовалось второе изданіе въ 4000 экземпл. „Кукольный домъ“ былъ изданъ въ 8000 экземпл.; вслѣдъ за этимъ изданіемъ, опять-таки черезъ мѣсяцъ, понадобилось второе—въ 9000 экземпл. „Привидѣнія“ сразу вышли изданіемъ въ 10.000 экземпл. Съ этихъ поръ каждое первое изданіе новаго ибсеновскаго произведенія выходило въ 10.000 экземпл. Первое изданіе драмы „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“ насчитываетъ 12,000 экземпл., слѣдующія—по 2000. Какъ быстро расходились и такія солидныя по количеству экземпляровъ изданія—показываютъ два слѣдующихъ примѣра: „Маленькій Эйольфъ“ былъ распроданъ въ первый же мѣсяцъ въ количествѣ 13.250 экземпл.; „Джонъ Габріэль Боркманъ“ въ такой же промежутокъ времени—въ количествѣ 15.000. До настоящаго дня Гильдендальское книгоиздательство выпустило болѣе полумилліона ибсеновскихъ книгъ. На датскомъ, норвежскомъ, шведскомъ языкахъ говоритъ 10 милліоновъ людей. Я сомнѣваюсь, чтобы произведенія какого либо писателя на-

ходили на своей родинѣ такое широкое распространеніе, какъ произведенія Генриха Ибсена на скандинавскомъ сѣверѣ. Но они даютъ также ключъ къ разъясненію того удивительнаго обстоятельства, что Ибсенъ, величайшій драматургъ своего времени, оказывалъ меньшее вліяніе со сцены, чѣмъ черезъ свои книги. Его пьесы съ трудомъ поддаются постановкѣ, а нѣкоторыя даже и совсѣмъ не могутъ быть поставлены. Число ихъ постановокъ сравнительно очень незначительно и ни въ какомъ случаѣ не можетъ идти въ сравненіе съ цифрами, какихъ шутя достигаютъ властители современнаго театра. То истинно-захватывающее дѣйствіе, которое могутъ имѣть ибсеновскія драмы при надлежащей постановкѣ на сценѣ, еще не дало почувствовать себя. Но эти цифры свидѣтельствуютъ и о томъ, что Ибсенъ, произведенія котораго стали такимъ ходкимъ товаромъ, былъ избавленъ отъ заботъ о завтрашнемъ днѣ; онъ могъ почувствовать себя, наконецъ, свободнымъ человѣкомъ.

ГЛАВА VII.

„Пеэръ Гинтъ“.

15 октября 1867 г. Ибсенъ писалъ своей тещѣ изъ Сорренто: „Я окончилъ новое драматическое произведеніе, которое появится къ Рождеству. Меня чрезвычайно интересуетъ, что ты скажешь о немъ. Пьеса называется „Пеэръ Гинтъ“ по имени главнаго дѣйствующаго лица, о которомъ можно найти кое-что въ „Волшебной сказкѣ“ Асбьернсона. Я взялъ оттуда лишь немногое, что составляетъ ядро моего произведенія; но тѣмъ свободнѣе я могъ распоряжаться матеріаломъ по собственному усмотрѣнію“.

Это драматическое произведеніе „Пеэръ Гинтъ“, написанное вскорѣ послѣ „Бранда“, на Искіи и въ Сорренто, также какъ и „Брандъ“, было первоначально задумано въ эпической формѣ. Эта вещь является противоположностью „Бранда“ Уже выше было замѣчено, что творчество Ибсена, переходя отъ пьесы къ пьесѣ, развивается изъ противоположностей. Разъ возникшая идея уже не покидаетъ его, и послѣ того, какъ онъ выразитъ ее въ какой-нибудь драмѣ,—его влечетъ изобразить тотъ же предметъ и съ другой, противоположной стороны, представить вещи въ другомъ освѣщеніи, дать другую формулировку вопросу, выясняющему основную проблему.

Если въ „Брандѣ“ Ибсенъ правдиво обрисовалъ норвежскую природу, то главной темой его новаго произведенія яв-

ляется норвежскій человѣкъ. Въ „Брандѣ“ Ибсенъ противопоставилъ толпѣ, среди которой вырисовываются лишь единичные силуэты, идеальную фигуру человѣка, воплощающаго именно то, чего недостаетъ соотечественникамъ Ибсена. Въ „Пеерѣ Гинтѣ“ соотечественники Ибсена воплощены въ одной фигурѣ, идеальность которой заключается именно въ ея реальности. Все, въ чемъ Брандъ въ своей проповѣди упрекаетъ народъ, все, что Брандъ ненавидитъ и съ чѣмъ онъ борется, находитъ здѣсь живое воплощеніе, становится конкретнымъ явленіемъ. Пееръ Гинтъ—это воплощеніе всего норвежскаго народа. Во всей міровой литературѣ нельзя найти другого такого примѣра поэтическаго синтеза. Никогда еще цѣлый народъ не отражался, какъ въ зеркалѣ, въ одной фигурѣ, и притомъ съ такою безпощадностью. Личность Пеера Гинта—это самый яркій типъ его соотечественниковъ. Здѣсь фантазія смѣшивается съ дѣйствительностью, греза—съ реально переживаемымъ, романтизмъ—съ практическимъ смысломъ. Здѣсь человѣкъ глядитъ въ облака и пресмыкается на плоской землѣ. Характеръ состоитъ здѣсь въ безхарактерности; половинчатость обусловливаетъ собою слабость и постоянныя колебанія воли, которая безъ всякой опредѣленной цѣли, безъ всякаго плана проходитъ жизнь, шатаясь изъ стороны въ сторону. Человѣкъ хочетъ смотрѣть прямо въ глаза судьбѣ, и, подходя къ тому, что должно быть сдѣлано, либо убѣгаетъ прочь, либо старается обойти препятствіе. Эта пьеса основана на противопоставленіи двухъ принциповъ: ибсеновскаго правила жизни—„живи ради самого себя“, т. е. будь всегда самимъ собою, будь при всякихъ обстоятельствахъ вѣренъ самому себѣ, иди всегда прямымъ путемъ твоего предназначенія—принципу, который былъ въ ходу на родинѣ поэта: „живи для самого себя“, т. е. дѣлай все то, что тебѣ въ данный моментъ вздумается и понравится. Индивидуализмъ и себялюбіе, личность и эгоизмъ—вотъ тѣ противопоставленія, которыя даетъ Ибсенъ въ этой пьесѣ. Не случайно говоритъ въ одномъ мѣстѣ Пееръ Гинтъ: „калифатъ своего существа“. Для эгоиста „я“—это паша, капризы котораго требуютъ послушанія. Пееръ Гинтъ всегда думаетъ о себѣ самомъ, но не о томъ своемъ „я“, которое, въ качествѣ орудія судьбы, всѣми своими силами, всей красотой, всѣмъ совершенствомъ своимъ должно служить извѣстному предназначенію, а о томъ:

„Я“ Гинта, которое является войскомъ
Желаній, тоски и требованій,
„Я“ Гинта, которое представляетъ собою море
Надеждъ, наслажденій и опасеній,—
Словомъ: о томъ, что волнуетъ мою грудь.

Этому „я“ Пееръ Гинтъ приноситъ въ жертву—другихъ. Какъ ни безпощадно бичуетъ Ибсенъ въ своей пьесѣ особенности своего народа, всюду прорывается его любовь къ отечеству. Она проявляется уже въ томъ, что, несмотря на всѣ нелѣпости и глупости, которыя продѣлываетъ Пееръ Гинтъ, мы никогда не теряемъ къ нему симпатіи, а всѣ хорошія качества Пеера мы чувствуемъ даже тогда, когда ихъ и не видимъ.

Іонасъ Ли писалъ однажды:

„Пееръ Гинтъ“—это брызжущее свѣжестью и силой произведеніе націи, проснувшейся къ жизни, геніальный взглядъ въ глубину безсознательной души нашего народа, въ самую суть его заносчивой игры со своими собственными возможностями.

Въ ибсеновскихъ сказкахъ съ феями и въ народныхъ сказкахъ Асбьернсона и Моэ мы находимъ бо́льшую часть приключеній Пеера Гинта, а также почти и самого Пеера Гинта.

Для соотечественниковъ Ибсена это произведеніе имѣетъ такую же притягательную прелесть, какую, напримѣръ, имѣетъ для нѣмцевъ обработка „Счастливаго Ганса“, сдѣланная нѣмецкимъ поэтомъ со включеніемъ въ нее цѣлаго ряда мотивовъ изъ другихъ гриммовскихъ сказокъ.

Собственно говоря, фабула драмы есть не что иное, какъ рамка для различныхъ приключеній Пеера, символически выражающихъ характерныя особенности его, выясненію которыхъ посвящена пьеса.

Дѣйствіе очень просто: дикій парень Пееръ, лгунъ, пьяница и буянъ, похищаетъ съ одного свадебнаго торжества невѣсту. Онъ дѣлаетъ это со злости—потому только, что дѣвушка, которую онъ встрѣтилъ на празднествѣ и которая его привлекла, не захотѣла съ нимъ танцовать. Эту дѣвушку зовутъ Сольвейгъ. Послѣ того какъ Пееръ обезчестилъ чужую невѣсту, онъ покидаетъ ее и убѣгаетъ въ горы. Его преслѣдуютъ, предаютъ анафемѣ и осуждаютъ на изгнаніе, и на его сторонѣ не остается никого, кромѣ Сольвейгъ.

Въ Сольвейгъ мы снова видимъ одну изъ идеальныхъ женскихъ фигуръ Ибсена, величіе которыхъ заключается въ мощи ихъ души, въ вѣрѣ, довѣріи и готовности жертво́вать собой. Сольвейгъ слѣдуетъ за Пееромъ Гинтомъ въ лѣсъ, но онъ не понимаетъ ея глубокой любви. Въ то время, какъ она ожидаетъ его въ хижинѣ, онъ, не простившись съ нею, уходитъ, куда глаза глядятъ. Но Сольвейгъ въ своей несокрушимой вѣрѣ ожидаетъ его возвращенія. Царство, котораго Пееръ Гинтъ напрасно ищетъ во внѣшнемъ мірѣ, скрыто въ груди Сольвейгъ. И когда онъ, наконецъ, возвращается домой, даромъ потративъ всю свою жизнь, такъ испортивъ ее, что ни небо, ни адъ не хотятъ знать его, и онъ долженъ быть переплавленъ въ ложкѣ литей-

щика пуговицъ,—Сольвейгъ спасаетъ его своею любовью. Ея любовь къ нему была единственной заслугой, ея единственнымъ дѣломъ, и онъ долженъ умереть на ея рукахъ. Этотъ восхитительный образъ Сольвейгъ внушаетъ мысль, что зарожденію его въ душѣ поэта способствовала отчасти страна, гдѣ возникло это новое произведеніе Ибсена. „Пеэръ Гинтъ“ былъ написанъ въ Италіи, и здѣсь Ибсенъ впервые увидѣлъ во всемъ его великолѣпіи католическій культъ. Онъ видѣлъ въ церквахъ изображеніе Божьей Матери, сдѣланное руками знаменитыхъ художниковъ, онъ слышалъ пѣніе во славу Дѣвы—Матери, и кое-что изъ образа Маріи отразилось въ Сольвейгъ. Ея окрикъ побѣждаетъ дракона, великана-горбуна, и, какъ мать на своихъ рукахъ, укачиваетъ она вернувшагося и раскаявшагося Пеера, которому она въ своей нетронутой чистотѣ принадлежала духомъ. Самая мысль, что ходатайство женщины спасаетъ грѣшника, является характерно-католическою мыслью.

Изъ всѣхъ приключеній Пеера Гинта, для уясненія хода мысли въ пьесѣ, особенно важны два: Пеэръ сошелся въ лѣсу съ одѣтой въ зеленое дѣвушкой, дочерью стараго Довра. Старый Довръ живетъ въ горахъ; онъ—король троллей. Эти тролли, лѣшіе и гномы—тѣ самые маленькіе духи, о которыхъ Ибсенъ писалъ: „Жизнь есть борьба съ троллями въ душѣ“. Они воплощаютъ собою наши жизненные инстинкты и желанія и узкія, мелкія мысли; ихъ лозунгъ гласитъ: „удовлетворяйся самимъ собою“. А что это означаетъ, Пеэръ узнаетъ позже въ Египтѣ.

Здѣсь онъ увидѣлъ въ дуплѣ жабу;
Со всѣхъ сторонъ закрытая, съ высунутой головой,
Сидитъ она здѣсь и смотритъ. Ей безразлично,
Что творится на свѣтѣ: она удовлетворена сама собой.

Пеэръ долженъ жениться на принцессѣ троллей и стать троллемъ. Онъ ни о чемъ больше не долженъ заботиться кромѣ того, что происходитъ на горѣ; въ пищѣ и одеждѣ онъ долженъ слѣдовать примѣру другихъ (Ибсенъ не упускаетъ при этомъ случая жестоко осмѣять близорукихъ фанатиковъ патріотизма, который какъ разъ тогда былъ особенно въ модѣ). Пеэръ готовъ въ концѣ концовъ на всѣ условія. Но когда оказывается, что ему долженъ быть сдѣланъ разрѣзъ въ глазу, съ цѣлью придать ему косоглазіе, которымъ особенно гордятся тролли, онъ возмущается и порываетъ всѣ отношенія съ ними. Эта сцена символизируетъ борьбу между убѣжденіемъ и тѣми выгодами, которыя даются компромиссами: она наглядно иллюстрируетъ величайшій грѣхъ въ глазахъ Ибсена—продажу своей личности. Она воплощаетъ не что иное, какъ борьбу человѣка съ злыми силами въ себѣ самомъ, борьбу, которая должна произойти въ его собственной душѣ.

Непосредственно за этимъ начинается борьба съ внѣшнимъ міромъ.

И этотъ внѣшній міръ, который Ибсенъ въ послѣдующее время ненавидѣлъ и побивалъ въ формѣ „сплоченнаго большинства“, является въ видѣ скользкаго, неуловимаго великана, огромнаго горбуна, на котораго Пееръ наталкивается повсюду, куда бы онъ ни обернулся. Онъ хочетъ пробиться; горбунъ отвѣчаетъ: „обойди“. Пееръ хочетъ бороться съ нимъ; „горбунъ побѣждаетъ и безъ борьбы“.

Пееру было бы пріятнѣе, еслибы горбунъ дрался, прибѣгъ къ силѣ. „Великій горбунъ побѣждаетъ выжиданіемъ“.

Позже, когда Пееръ видитъ въ Египтѣ сфинкса, онъ снова вспоминаетъ о горбунѣ:

Итакъ, ты похожъ на льва, горбунъ,
Въ особенности, если посмотрѣть сзади.

Можно ли представить себѣ болѣе сильное, болѣе ядовитое изображеніе того „народа“, того большинства, той толпы, съ ограниченностью и невѣжествомъ которой борется самъ Ибсенъ и его герои? Но Пееръ выдерживаетъ борьбу съ горбуномъ, призывая Сольвейгъ. И слизистый великанъ превращается въ ничто.

Пассаргъ считаетъ сцену съ горбуномъ центральной сценой пьесы. Я полагаю, что она тѣсно связана со сценой у троллей. Одна дополняетъ другую; обѣ являются символами той борьбы, которую вообще приходится выдержать всякому ибсеновскому герою.

Разнообразныя случайности, съ которыми Пееръ Гинтъ встрѣчается во время своихъ странствій и которыя смѣняются въ пьесѣ, какъ въ калейдоскопѣ, прерываемыя намеками и сатирическими вылазками, врядъ ли будутъ когда нибудь вполнѣ понятны для не норвежца.

Особенно глубокое символическое значеніе имѣетъ дикая сцена въ домѣ умалишенныхъ въ Каирѣ. Она показываетъ, куда ведетъ пароксизмъ эгоистическихъ желаній—къ сумасшествію. Пееръ провозглашается здѣсь главой сумашедшихъ, какъ „царь себялюбія“, и увѣнчивается соломенной короной. Слишкомъ поздно—лишь тогда, когда смерть и дьяволъ угрожаютъ ему,—Пееръ сознаетъ, что онъ, такъ широко развившій въ себѣ эгоизмъ, въ сущности никогда не былъ самимъ собою,—во всемъ онъ былъ половинчатымъ, а потому былъ ничтоженъ.

Мысль, что быть полнымъ грѣшникомъ лучше, чѣмъ полублагочестивымъ, проходила уже въ „Брандѣ“. Ламмерсъ говорилъ проповѣдь на эту тему.

Пееръ, между прочимъ, большой лгунъ, хотя ложь и не самый крупный порокъ его, ибо она—дитя его фантазіи. Въ

ней нѣтъ ничего злонамѣреннаго. И трогательна та сцена, когда Пееръ старается облегчить всяческою ложью смертные часы своей матери. Страшную противоположность съ этой сценой представляетъ смерть матери Бранда. Непоколебимая правдивость Бранда оставила его мать безъ причастія. Брандъ требовалъ, чтобы мать отказалась отъ всего золота, за которое она однажды продала свою личность. Но скупая женщина не хотѣла отдать всего. И она закрыла глаза, не примирившись со своимъ суровымъ сыномъ. Суровое упорство Бранда и мягкость Пеера Гинта—лишь различныя выраженія одного и того же чувства: любви къ матери.

Изъ чрезмѣрной любви, чтобы облегчить матери смерть, лжетъ одинъ и остается непоколебимо правдивымъ другой. Въ послѣднемъ актѣ „Пееръ Гинта“ мы находимъ очень милую вводную исторійку. Сюжетъ ея Ибсенъ заимствовалъ изъ Федра. На ярмаркѣ въ Америкѣ между искателями золота появляется чортъ въ видѣ клоуна. Онъ объявляетъ представленіе—„Фантазію изъ жизни свиней“. Подъ плащомъ своимъ онъ спряталъ маленькаго живого поросенка, который начинаетъ хрюкать.

Это хрюканье кто хвалилъ, кто порицалъ.
Оно было подвергнуто строжайшей критикѣ;
Артиста стали бранить:
Слишкомъ тонокъ голосъ, слишкомъ все заучено.
Вполнѣ согласны были также въ томъ, что, не исключая
и хрюканія,
Все представленіе чрезмѣрно утрировано.
Такова исторія съ чортомъ, который по своей глупости
Не принялъ въ соображеніе, съ какой публикой
Онъ имѣетъ дѣло.

Свинья въ плащѣ чорта—это норвежскій народъ въ „Пеерѣ Гинтѣ“. Ибсенъ зналъ, съ кѣмъ имѣетъ дѣло. Когда пьеса появилась въ ноябрѣ 1867 года, норвежцы не хотѣли признать, что пьеса представляетъ вѣрное изображеніе ихъ особенностей. Они назвали это изображеніе преувеличеннымъ и каррикатурнымъ, совершенно также, какъ золотоискатели бранили представленіе странствующаго чорта.

Одинъ извѣстный рецензентъ писалъ въ то время: „Ибсенъ выступаетъ, какъ поэтъ, лишь въ „Брандѣ“ и „Пеерѣ Гинтѣ“. Но „Брандъ“ и „Пееръ Гинтъ“—это не поэзія.—„Что сказала критика, я не знаю“,—пишетъ Ибсенъ своей тещѣ.—„Если она нашла много недостатковъ,—чортъ съ ней! Большая часть критическихъ нападокъ сводится, въ общемъ, къ упреку въ томъ, что поэтъ остается самимъ собою, видитъ, думаетъ, чувствуетъ и творитъ по-своему, вмѣсто того, чтобы видѣть и

творить такъ, какъ это сдѣлалъ бы критикъ, еслибы сумѣлъ". Пьеса вскорѣ пріобрѣла чрезвычайную популярность.

Какъ изъ „Бранда", такъ и изъ „Пеера Гинта" брались тексты для проповѣдей. И это относится не къ одной только Норвегіи. Въ 1899 году англійскій проповѣдникъ Даамеръ въ церкви св. Николая въ Лондонѣ говорилъ съ каѳедры объ Ибсенѣ, какъ объ одномъ изъ первыхъ учителей народа современной эпохи.

„Пееръ Гинтъ", также какъ и „Брандъ", первоначально не предназначался для сцены. Лишь зимою 1873—74 г. Ибсенъ самъ обработалъ пьесу для сцены, и, по его указанію, Григъ написалъ къ ней музыку. Въ февралѣ 1874 г. завязалась переписка между Ибсеномъ и Людвигомъ Іозефсономъ, тогдашнимъ руководителемъ Christiania-Theater. Послѣдніе переговоры велись при посѣщеніи Ибсеномъ его родины.

24 февраля 1876 года въ Christiania-Theater состоялось первое представленіе пьесы; 15 января 1886 г. пьеса впервые давалась въ Копенгагенѣ, причемъ въ заглавной роли выступалъ гастролировавшій тамъ Клаузенъ, — первый артистъ, игравшій Пеера Гинта, но въ существенно измѣненной обработкѣ.

Изъ оживленной переписки Ибсена съ директоромъ Т. Андерсономъ видно, что самъ поэтъ былъ доволенъ и этой обработкой. Пьеса охотно ставится на сѣверѣ. Но очень часто даются лишь первые три акта ея. Свободный театръ „L'Oeuvre", такъ много сдѣлавшій для Ибсена во Франціи, поставилъ „Пеера Гинта" 11 ноября 1896 г. въ Новомъ театрѣ въ Парижѣ. Удивительно, что пьеса еще не ставилась въ Германіи, но я не сомнѣваюсь, что нѣмецкія сцены вскорѣ исправятъ это упущеніе.

ГЛАВА VIII.

„Союзъ молодежи".

Осенью 1868 года Ибсенъ покинулъ свое прекрасное, залитое солнцемъ обиталище въ Римѣ и отправился въ Германію, гдѣ онъ временно основался въ Дрезденѣ. Въ теченіе своего трехлѣтняго пребыванія въ Италіи онъ непрерывно работалъ надъ „Императоромъ и Галилеяниномъ", причемъ усердно занимался въ римскихъ библіотекахъ. Но эта тема еще не достаточно созрѣла въ его головѣ, и въ Дрезденѣ онъ принялся за другую драму.

Зимою 1868—69 г. была написана комедія „Союзъ молодежи". Весною 1865 г. Ибсенъ написалъ первую пѣснь эпическаго произведенія, которое приблизительно соотвѣтствуетъ

началу „Союза молодежи“. Въ ней изображается праздникъ 17-го мая въ деревнѣ. Затѣмъ Ибсенъ снова взялся за эту тему, предназначенную сначала для эпическаго произведенія, и обработалъ ее въ драматической формѣ. 19-го іюня 1869 г. онъ пишетъ одному своему другу: „Какъ видишь, произведеніе—обыкновенная комедія и ничего больше. Быть можетъ, въ Норвегіи найдутся люди, которые скажутъ, что я изобразилъ въ ней опредѣленныхъ лицъ, списалъ съ натуры жизненныя положенія. Но это невѣрно. Я только воспользовался извѣстными моделями, а это необходимо въ одинаковой мѣрѣ для драматурга, какъ и для художника и скульптора“.

„Союзомъ молодежи“ открывается рядъ общественныхъ драмъ, тѣхъ драмъ Ибсена, которымъ онъ въ сущности обязанъ своею популярностью въ Европѣ, которыя разрѣшили споръ о его великой роли, и подъ впечатлѣніемъ и вліяніемъ которыхъ пишутся современныя нравоописательныя пьесы. Мотивы этихъ драмъ почерпнуты, собственно говоря, изъ сокровищницъ „Бранда“ и „Пеера Гинта“. Основныя идеи ибсеновскихъ произведеній являются въ то же время и основными идеями его жизни, если только признать, что умственная жизнь человѣка, развитіе его міровоззрѣнія—и есть его настоящая жизнь.

Выше я показалъ, какъ въ сущности ограниченъ кругъ тѣхъ идей, среди которыхъ вращается мысль Ибсена, и какъ рано возникли у него всѣ тѣ идеи, которыя постоянно и исключительно занимали его. Идеи эти, которыя господствуютъ въ его произведеніяхъ и которыми живетъ онъ самъ, могутъ быть сведены къ двумъ цикламъ: одинъ изъ нихъ выражается въ „Брандѣ“, другой—въ „Пеерѣ Гинтѣ“. Вопросъ о личности, ея волѣ, ея назначеніи, обо всемъ строѣ ея въ зависимости отъ того, живетъ ли она правдою или ложью,—вотъ одинъ циклъ этихъ идей; характеристика Норвегіи и норвежца, ожесточенная борьба противъ мелочного общества съ его половинчатостью, съ его склонностью къ уступкамъ и компромиссамъ—другой.

Все творчество Ибсена, начиная съ его первой драмы и вплоть до послѣдней, посвящено борьбѣ за идеалы Бранда—противъ слабостей Пеера Гинта. Всѣ герои Ибсена таятъ въ душѣ своей то стремленіе въ высь, которое влекло поэта въ горы, рвутся изъ низменныхъ и тѣсныхъ долинъ на горныя вершины съ ихъ широкими горизонтами, изъ плѣна реальнаго на свободу идеальнаго.

Собственно, уже „Комедія любви“ была первой общественной пьесой Ибсена, и только внѣшняя форма ея—стихи, водевильный характеръ—отличаетъ ее отъ остальныхъ его пьесъ. Веселый основной тонъ является отличительной чертой какъ „Союза молодежи“, такъ и „Комедіи любви“. „Союзъ молоде-

жи"—вообще самая веселая изъ ибсеновскихъ вещей. Несмотря на серьезность заключающейся въ ней сатиры, это шутка, веселость и комизмъ которой не оставляютъ желать ничего лучшаго; сатира же, которая лежитъ въ основаніи пьесы,—осмѣяніе сумасброднаго фразера-политика,—уже встрѣчалась у Ибсена въ „Нормѣ-Улькѣ", которую онъ напечаталъ, будучи редакторомъ юмористическаго журнала.

Прототипомъ Северуса въ этой „Нормѣ" является А. Б. Штабель; издатель „Morgenbladet" представляетъ собою въ зачаточномъ видѣ фигуру молодого адвоката Стенгарда, центральную фигуру въ „Союзѣ молодежи". Его характеристикой занята вся пьеса. Эта особенность его техники также характерна для Ибсена,—характерна прежде всего для умственной стороны его драматическаго творчества. Мысль, которую онъ хочетъ выразить, воплощается въ одной фигурѣ, причемъ детальная обработка этой фигуры, болѣе яркое освѣщеніе ея во всѣхъ ея проявленіяхъ составляетъ развитіе пьесы. Наше вниманіе приковывается самымъ образомъ героя, а не дѣйствіемъ, въ которомъ онъ фигурируетъ; за ходомъ пьесы мы слѣдимъ лишь со слабымъ интересомъ, потому что Ибсенъ слабъ въ искусствѣ разнообразить, обновлять дѣйствіе, дѣлать его содержаніемъ пьесы.

Драмы Ибсена составляютъ нѣчто неотдѣлимое отъ его героевъ. Драмы Ибсена—это длинный рядъ отдѣльныхъ портретовъ. Второстепенныя его фигуры могутъ быть названы, съ большимъ или меньшимъ правомъ, обстановкою, заднимъ планомъ пьесы.

Духъ эпохи воплотился для Ибсена въ Бисмаркѣ и Кавурѣ. Къ этому времени относится также полемика по вопросу объ его отношеніи къ Германіи, которую Ибсенъ велъ со своей стороны въ газетѣ „Въ новомъ государствѣ". На Ибсена страстно напали за то, что въ своемъ стихотвореніи „Убійство Авраама Линкольна" онъ назвалъ Германію страной лжи. „Но въ этомъ стихотвореніи, — отвѣчалъ Ибсенъ,—рѣчь идетъ вовсе не о нѣмецкомъ народѣ, а о политикѣ и дипломатіи, на которую послѣдній въ то время не имѣлъ никакого вліянія или имѣлъ лишь самое малое вліяніе, и которая, за нѣсколько мѣсяцевъ передъ тѣмъ, нанесла моему скандинавскому отечеству рану, кровоточащую еще и теперь. Повторяю: мой гнѣвъ былъ направленъ не на нѣмецкій народъ. Не отдѣльныя личности являются предметомъ ненависти для поэта. Поэтъ можетъ ненавидѣть идеи, принципы, системы, но не индивидуумовъ". Ибсенъ не вполнѣ ясно выражается въ данномъ случаѣ: въ его глазахъ имѣло значеніе только то, что было индивидуально; и въ идеяхъ, и въ системахъ онъ также видѣлъ лишь индивидуальное. Онъ, несомнѣнно, хотѣлъ

сказать этимъ лишь то, что высказывалъ по различнымъ поводамъ уже неоднократно. Отецъ Стенсгарда былъ бездѣльникъ и нищій, мать—неотесанная, грубая, жесткая женщина. Школа также не была приспособлена къ тому, чтобы противодѣйствовать „домашнему воспитанію“. Всѣ хорошіе задатки его ума, воли и способностей оставались безъ культуры, словно какая-то сорная трава. Характерная черта въ личности Стенсгарда — отсутствіе единства, развинченность, раздробленность. Онъ — изъ рода Пеера Гинта.—„Стенсгардъ—это Пееръ Гинтъ въ роли политика,—сказалъ однажды Егеръ,—онъ сдѣланъ изъ того дерева, изъ котораго вырѣзываются на родинѣ писателя столпы общества. Стенсгардъ обладаетъ сильною волею и страстно стремится въ высь; онъ тоскуетъ по красотѣ и солнечному сіянію. Слѣдовательно, онъ обладаетъ всѣми дарами, которыми еще съ колыбели судьба награждаетъ людей, пользующихся любовью Ибсена. Но всѣми этими дарами онъ награжденъ словно лишь въ насмѣшку. Онъ—лишь каррикатура человѣка, одареннаго сильной волей и стремящагося въ высь. Ибсенъ дѣлаетъ рѣзкое различіе—и основной тонъ этого различія мы находимъ въ „Пеерѣ Гинтѣ“—между человѣкомъ, который всецѣло занятъ своимъ „я“, и человѣкомъ, который вѣренъ своему „я“, между эгоистомъ и личностью, которая неустанно трудится надъ своимъ собственнымъ усовершенствованіемъ, между стремленіемъ и домогательствомъ. Это различіе выражено въ сатирической формѣ въ „Союзѣ молодежи“. Стенсгардъ—эгоистъ, упивающійся собственнымъ фразерствомъ и увѣровавшій въ концѣ концовъ въ самого себя и въ свое призваніе. Призваніе Стенсгарда изображено въ такомъ же каррикатурномъ видѣ, какъ его стремленіе въ высь. Все это превосходно и съ величайшимъ комизмомъ изображено авторомъ.

Стенсгардъ—это, такъ называемый, либералъ. И либерализмъ, который Ибсенъ осмѣиваетъ въ немъ, находится въ такомъ же отношеніи къ истинному свободолюбію, какъ эгоистъ къ цѣльной личности. „Союзъ молодежи“ можетъ показаться политической пьесой, но не политика играетъ въ ней роль, а политикъ. Представители „правой“ и „лѣвой“ изображены въ ней съ одинаковой остротой. Какой смѣшной должна была показаться писателю, жившему въ центрѣ Европы, борьба между лѣвой и правой на родинѣ! Онъ видѣлъ эти домашнія „мѣстныя отношенія“, о которыхъ постоянно говоритъ книгоиздатель Аслаксенъ, какъ бы чрезъ обратно повернутый бинокль, и могъ лишь улыбаться, глядя на эту бурю въ стаканѣ воды.

Партнеры Стенсгарда—немного болѣе, чѣмъ яркіе силуэты. Положительный типъ въ пьесѣ, благородный врачъ Фіельдо, который играетъ роль резонера въ томъ смыслѣ, какъ это

понимаютъ французы, служитъ лишь для выясненія личности героя. Съ перваго взгляда получается такое впечатлѣніе, будто общество консервативнаго камергера Братсберга очерчено съ бо́льшей симпатіей, чѣмъ союзъ молодежи, но на самомъ дѣлѣ здѣсь только глубже скрыты сатирическія ловушки. Особенное значеніе имѣетъ маленькій эпизодъ, разыгрывающійся въ домѣ Братсберга. У камергера есть сынъ-купецъ, который имѣетъ прелестную молоденькую жену. Молодой Братсбергъ попадаетъ въ грязную исторію съ векселями, и ему угрожаетъ убійственный конкурсъ. Самое ужасное, правда, минуетъ его, но деньги, домъ, наслѣдство, словомъ—все потеряно для молодого человѣка. Тогда онъ обращается къ своей женѣ, на которую до сихъ поръ всегда смотрѣлъ, лишь какъ на игрушку: „теперь ты единственное, что мнѣ еще осталось. Мы вмѣстѣ должны перенести несчастье“. Но Зельма вскрикиваетъ: „Вмѣстѣ перенести его! Развѣ я теперь стала достойна этого?“ Мужъ и свекровь изумлены этой вспышкой, а маленькая женщина продолжаетъ изливать свою переполненную душу: „Я больше не могу молчать, лицемѣрить и лгать! Такъ знайте же теперь. Ничего я не хочу переносить!.. О какъ вы оба унижали меня! Безсовѣстно... Всегда я должна была получать и никогда—давать. Я была нищей между вами. Вы никогда не требовали отъ меня никакой жертвы; вы не считали меня достойной раздѣлить со мной малѣйшее горе. Я васъ ненавижу, я презираю васъ... Какъ я жаждала раздѣлить съ вами хоть каплю вашихъ заботъ! Но когда я просила объ этомъ, вы отвѣчали мнѣ шутками. Вы наряжали меня, какъ куклу; вы играли со мной, какъ играютъ съ ребенкомъ. А между тѣмъ я бы съ радостью несла заботы; я такъ ждала бури, всего, что подымаетъ и возвышаетъ. Теперь я стала достойна—теперь, когда Эрику не осталось ничего другого. Но я не желаю быть затычкой на случай нужды. Теперь я ничего не желаю знать о твоихъ заботахъ! Я уйду отъ тебя! Лучше пѣть и играть на улицѣ. Оставьте меня!“

Эта сцена—зародышъ будущей „Норы“. Возможно, что мыслью воскресить въ Норѣ образъ Зельмы поэтъ обязанъ Георгу Брандесу. Когда появился „Союзъ молодежи“, Брандесъ замѣтилъ однажды въ разговорѣ, что Зельмѣ отведено въ пьесѣ слишкомъ мало мѣста. Ибсенъ долженъ былъ бы посвятить ей отдѣльную пьесу. Быть можетъ, совѣтъ критика,—къ тому же критика, котораго особенно глубоко уважаетъ Ибсенъ, и который во многихъ отношеніяхъ имѣлъ вліяніе на поэта,—оказался въ согласіи со склонностью самого Ибсена: дѣлать изъ каждой своей пьесы какъ бы ступень для слѣдующаго произведенія.

Стенсгардъ и Братсбергъ—это контрасты, которые такъ

любитъ Ибсенъ, это „вчера" и „сегодня" съ ихъ взаимной борьбою. Этотъ мотивъ контрастовъ, которымъ Ибсенъ съ годами пользовался все охотнѣе и охотнѣе, соотвѣтствуетъ его взгляду на настоящее въ его отношеніи къ прошедшему (наслѣдственности) и согласуется также съ его техникой, самый сильный пріемъ которой—забрасывать якорь въ исторію того, что составляетъ содержаніе пьесы, т. е. во вчерашній день. Наслѣдственность является весьма важнымъ факторомъ и въ „Союзѣ молодежи". Мы видѣли, какую роль она сыграла въ развитіи характера Стенсгарда.

Мнѣніе Ибсена о газетѣ (онъ никогда не упускаетъ случая выразить прессѣ свое мнѣніе) высказываетъ Аслаксенъ. „Я сказалъ себѣ: только большая публика можетъ поддержать газету; но большая публика — плохая публика, — таковы ужъ мѣстныя условія; а плохая публика желаетъ имѣть плохую газету. Видите ли, въ такомъ духѣ я и редактировалъ мой листокъ". Послѣ того какъ Стенсгардъ потерпѣлъ крахъ въ качествѣ кандидата въ парламентъ и въ женихи, онъ дѣлается журналистомъ (очевидно, въ духѣ Аслаксена) и становится даже предсѣдателемъ правленія, какъ намъ сообщаетъ объ этомъ Аслаксенъ, котораго мы снова встрѣтимъ во „Врагѣ народа".Въ настоящее время Стенсгардъ навѣрное уже засѣдаетъ въ стортингѣ.

Идею и набросокъ новой пьесы Ибсенъ привезъ съ собой уже изъ Италіи. Техника „Союза молодежи" еще вполнѣ напоминаетъ стараго Скриба, искусству котораго Ибсенъ старался подражать въ своихъ первыхъ вещахъ. Завязка дѣйствія основана на недоразумѣніяхъ и перепутанныхъ письмахъ. Это перепутываніе лицъ и вещей сдѣлано и мотивировано безъ достаточной ловкости. Но настроеніе и темпъ пьесы заставляютъ забывать о недостаткахъ техники. Чисто норвежскій духъ, воздухъ родины, который чувствуется въ пьесѣ, — вотъ чѣмъ опредѣляется основной тонъ произведенія. Весь рядъ общественныхъ драмъ Ибсена тѣсно связанъ тѣмъ, что мѣсто дѣйствія ихъ—вездѣ одно и то же. Ибсенъ постоянно разсказываетъ намъ о происшествіяхъ маленькаго городка, гдѣ два незнакомыхъ человѣка, которые проѣдутъ по улицамъ, уже привлекаютъ къ себѣ всеобщее вниманіе, и гдѣ всякому приходится опасаться, что самыя интимныя событія его семейной жизни, злостно искаженныя, попадутъ въ мѣстный листокъ. Но величіе Ибсена сказывается въ томъ, что, описывая это маленькое общество, онъ попалъ не въ бровь, а прямо въ глазъ большому европейскому обществу.

Закончивъ пьесу, Ибсенъ лѣтомъ 1869 г. отправился въ Данію, а затѣмъ въ Швецію, чтобы принять участіе, въ качествѣ делегата, въ сѣверномъ орѳографическомъ конгрессѣ въ

Стокгольмѣ. Онъ былъ встрѣченъ въ Стокгольмѣ съ большимъ почетомъ и всеобщимъ изумленіемъ. Въ творцѣ „Бранда“ ожидали увидѣть стараго, серьезнаго, строгаго аскета,—и вдругъ явился элегантный молодой человѣкъ въ бархатномъ пиджакѣ, изящный, живой и любезный. Ибсенъ много бывалъ въ обществѣ, и первый домъ, гдѣ его приняли съ особенной радостью, былъ знаменитый своимъ гостепріимствомъ домъ семьи Лимнелль. Г. Лимнелль занималъ высокій постъ на желѣзнодорожной службѣ; жена его, вдова одного шведскаго писателя, чрезвычайно образованная, любезная и добрая женщина, сумѣла сдѣлать свою виллу „Лира“, на озерѣ Меларъ, центромъ высоко—интеллигентнаго кружка. Въ этотъ-то домъ Дитрихсонъ и ввелъ своего друга Ибсена, и здѣсь писатель, окруженный почетомъ и поклоненіемъ, провелъ много прекрасныхъ лѣтнихъ вечеровъ.

Не только на родинѣ, но и во всемъ мірѣ Ибсенъ былъ уже тогда небезызвѣстнымъ человѣкомъ. „Брандъ“ и „Пееръ Гинтъ“ возбудили всеобщее вниманіе. „Вожди на Гельголандѣ“ и „Претенденты на престолъ“ были оцѣнены по ихъ значенію и достоинству.

Во время своего пребыванія въ Стокгольмѣ, король Карлъ XV пригласилъ писателя въ свою ложу въ драматическомъ театрѣ и надѣлъ на него первый орденъ Вазы. Королю же принадлежитъ мысль, чтобы Хедивъ пригласилъ Ибсена на открытіе Суэцкаго канала. Мысль эта была приведена въ исполненіе, и Ибсенъ отправился чрезъ Дрезденъ въ Парижъ, а оттуда въ Марсель. 9 октября, вмѣстѣ съ другими участниками торжества, онъ переѣхалъ въ Марсели на бортъ „Мериса“. Въ то время, какъ онъ плылъ по Средиземному морю, направляясь въ Египетъ, на родинѣ подготовлялся къ постановкѣ „Союзъ молодежи“. Спектакль состоялся 18 октября и вызвалъ необыкновенный скандалъ въ театрѣ. Подобнаго шиканья и свиста не слыхалъ еще ни одинъ норвежскій театръ; занавѣсъ пришлось опустить на половинѣ пьесы; режиссеръ вышелъ спросить, продолжать ли представленіе, и спектакль былъ законченъ среди неистоваго шума. Въ пьесѣ усмотрѣли насмѣшку надъ либеральными идеями въ лицѣ ихъ представителей и заигрываніе съ реакціей и консерватизмомъ. Критики снова обрадовались случаю высказать поэту свое мнѣніе. Извѣстіе о пріемѣ, какой встрѣтила его пьеса, застало Ибсена въ Портъ-Саидѣ и глубоко его взволновало. Вернувшись въ Дрезденъ, онъ выразилъ свою боль и гнѣвъ въ стихотвореніи. „Въ Портъ-Саидѣ“:

Слово съ родины
Приноситъ новости.
Я, поэтъ, хорошо вычистилъ зеркало,

Но шайка негодяевъ
Тамъ, на родинѣ, вновь загрязнила его.
Ядовитая муха укусила меня;
Кровь моего сердца пролилась.
Слушайте, вы, звѣзды,—о позоръ,—
Моя родина осталась все той же!
Мы смотрѣли изъ челнока
На фрегаты и волны;
Я поклонился флагамъ
И махнулъ шляпой!

ГЛАВА IX.

„Императоръ и Галилеянинъ“.

1870 г.—эпоха франко-прусской войны—былъ весьма много значительнымъ для Ибсена. Въ началѣ войны поэтъ былъ всецѣло на сторонѣ Франціи со своей старой ненавистью къ Германіи, которая возникла еще въ то время, когда онъ основалъ въ Христіаніи національный боевой союзъ, и которая только усилилась во время датской войны; онъ мрачнымъ взоромъ слѣдилъ за успѣхами нѣмецкаго оружія. Въ декабрѣ 1870 г. онъ написалъ свое большое стихотвореніе „Письмо съ воздушнаго шара“, адресованное г-жѣ Лимнелль. Въ ея салонѣ проф. Дитрихсонъ и прочелъ это стихотвореніе, только что полученное съ почты и встрѣченное бурнымъ одобреніемъ со стороны присутствовавшаго общества. Въ этомъ стихотвореніи Ибсенъ говоритъ о „тяжеловѣсныхъ герояхъ нѣмецкаго фразерства, которые, хвастаясь, до хрипоты выкрикиваютъ свою вѣчную, „Wacht am Rhein“. Онъ осмѣиваетъ здѣсь нѣмецкихъ предводителей, господъ генераловъ номеръ такой-то и номеръ такой-то; его возмущаютъ „пестрое прусское знамя смерти“, „прусскій мечъ и прусскій шпицрутенъ“,—онъ проклинаетъ эту войну, гдѣ рѣшающее значеніе имѣетъ численное превосходство:

Испытанія въ счетѣ
Никогда еще не возвысили ни единаго сердца.
Не будетъ болѣе героическихъ пѣсенъ
Съ того дня, какъ свободное народное возстаніе,
Цѣну которому придавало воодушевленіе,
Уступило мѣсто государственной механикѣ.

Мольтке и Бисмаркъ, которые не понимаютъ ни красоты,

ни страданій своей эпохи, покроются прахомъ исторіи, какъ египетскіе идолы—пескомъ пустынь.

Все стихотвореніе, подъ внѣшнимъ покровомъ, изображающимъ путешествіе поэта вверхъ по Нилу, представляетъ собой лишь варіацію на тему, которою вѣчно занятъ духъ поэта—его философію личности. И міръ боговъ—въ пустынѣ онъ видитъ дворцы и статуи египетскихъ боговъ—и міръ боговъ держится только личностями. Поэтому вѣчно будутъ жить личные греческіе боги. Изъ древняго міра мысль его переносится въ современную эпоху, и онъ спрашиваетъ себя: дѣйствительно ли велико то, что велико въ наши дни? Существуютъ ли въ настоящее время великіе дѣла и поступки? Существуютъ ли вообще дѣла и поступки, которые были бы велики сами по себѣ?“ Нѣтъ, отвѣчаетъ онъ, величіе придаетъ дѣлу лишь человѣкъ, который кроется за нимъ. А великихъ людей, т. е. личностей, нѣтъ въ настоящее время. Въ настоящее время господствуетъ идолъ—государство, идолъ — всеобщность. Каждый человѣкъ—лишь номеръ, и всѣ эти безъимянные сооружаютъ одну пирамиду — „мавзолей богу-королю“. Богъ-король, нынѣшній фараонъ,— это ненавистное Ибсену понятіе государства. Но время стоитъ, какъ нищій, и жаждетъ красоты. Ясно, что въ этомъ стихотвореніи смѣшиваются воспоминанія о Египтѣ, матеріалы, изучаемые для „Императора и Галилеянина“, гдѣ рѣчь идетъ о борьбѣ съ Богомъ и идолами, и глубокое впечатлѣніе отъ франко-прусской войны. Но во взглядѣ Ибсена на положеніе міровой политики произошла перемѣна. И эта перемѣна была вызвана возрожденіемъ Германской имперіи. Весною 1872 г. онъ писалъ въ одномъ частномъ письмѣ: „Само собой понятно, что мой взглядъ на германскую или, скорѣе, на прусскую политику совершенно измѣнился по сравненію съ тѣмъ временемъ, когда я семь лѣтъ назадъ, находясь въ Римѣ, писалъ свое стихотвореніе объ Авраамѣ Линкольнѣ. Не успѣхъ въ войнѣ съ Франціей произвелъ во мнѣ этотъ переворотъ: я долго стоялъ на сторонѣ Франціи, прежде чѣмъ у меня открылись глаза, но великое сліяніе Германіи въ единый живой организмъ—это величайшее и значительнѣйшее событіе нашего вѣка — вотъ что измѣнило мои взгляды“. Ибсенъ сознавалъ, что королевская идея Гакона и его собственная велико-скандинавская мечта осуществились здѣсь на дѣлѣ. Въ стихотвореніи, которое онъ написалъ въ 1872 г. къ тысячелѣтнему юбилею объединенія Норвегіи, совершившаяся въ немъ перемѣна уже опредѣлилась. Въ этомъ стихотвореніи звучитъ прежде всего любовь къ родинѣ, къ народу, который приговорилъ поэта къ изгнанію. Ибсенъ всегда чувствовалъ себя изгнанникомъ. Онъ благодаритъ страну за всѣ страда-

нія, которыя онъ перенесъ изъ-за нея, потому что эти страданія просвѣтили его. Затѣмъ онъ прославляетъ битву въ Гавсфіордѣ, гдѣ Гаральдъ Гаарфагеръ побѣдоносно отстоялъ единство Норвегіи. Объединительная идея Гаральда снова воскресла во всемъ своемъ могуществѣ. Она господствуетъ теперь въ Европѣ въ самыхъ разнообразныхъ формахъ: поэтъ—не лицепріятенъ.

Но не одна только политическая жизнь Германіи произвела впечатлѣніе на норвежскаго гостя, а также и ея духовная жизнь. Онъ изучалъ Шопенгауэра и Гегеля. Къ этому же времени Георгъ Брандесъ ознакомилъ Сѣверъ со Стюартомъ Миллемъ и Тэномъ, что вызвало въ скандинавскихъ странахъ сильнѣйшее умственное броженіе. Тогда между Ибсеномъ и Брандесомъ завязались интимныя дружескія отношенія. Письма обоихъ писателей свидѣтельствуютъ о томъ, насколько обмѣнъ мыслей способствовалъ ихъ развитію, и какое вліяніе пріобрѣлъ Брандесъ на духовную эволюцію Ибсена. Въ это же самое время, наконецъ, Ибсенъ приступилъ къ выполненію своей колоссальной драмы. Въ одномъ письмѣ (отъ 26 февраля 1888 г.) онъ говоритъ слѣдующее: «Императоръ и Галилеянинъ»—первое произведеніе, которое я писалъ подъ вліяніемъ духовной жизни Германіи. Когда я осенью 1868 г возвратился изъ Италіи и избралъ своей резиденціей Дрезденъ, я привезъ съ собой планъ «Союза молодежи» и написалъ эту вещь въ ту же зиму. Для «Императора и Галилеянина» я производилъ во время моего четырехлѣтняго пребыванія въ Римѣ разнообразныя историческія изысканія и дѣлалъ различныя замѣтки, но никакого опредѣленнаго плана пьесы у меня еще не было, и къ писательской работѣ я не приступалъ. Мое міровоззрѣніе было тогда еще національно-скандинавскимъ, а потому я не былъ въ состояніи вполнѣ овладѣть матеріаломъ изъ чуждой намъ жизни. Затѣмъ я пережилъ великое время Германіи,—годъ войны и послѣдовавшее затѣмъ развитіе ея. Все это во многихъ отношеніяхъ оказало на меня преображающее вліяніе. Мой взглядъ на міровую исторію и жизнь человѣчества былъ до сихъ поръ чисто-національнымъ. Теперь онъ расширился, и я могъ, наконецъ, взяться за «Императора и Галилеянина». Драма эта была закончена весною 1873 г.“ Цѣлыхъ три года, съ 1871 по 1873, писалъ Ибсенъ это произведеніе, матеріалъ для котораго онъ вынашивалъ въ себѣ въ теченіе семи лѣтъ. Собственно говоря, оно стоитъ внѣ послѣдовательнаго ряда прочихъ его драмъ и въ то же время возвышается надъ ними. Это какъ бы бесѣда писателя съ самимъ собою, вытекающая изъ горячаго стремленія добиться ясности, самостоятельно выработать свое міровоззрѣніе. Здѣсь представлена могучая борьба между „сегодня“ и „вчера“,—

борьба, которая принимаетъ подобныя же формы въ груди каждаго человѣка, стремящагося уяснить себѣ свои религіозныя чувства. Ибсенъ воплотилъ эти формы въ христіанствѣ и язычествѣ. „Императоръ и Галилеянинъ“—истинная противоположность „Бранду“. Пьеса вытекаетъ изъ „Бранда“, какъ и всегда у Ибсена одна пьеса вытекаетъ изъ другой. Борьба за вѣру и волю, которая въ „Брандѣ“ разыгрывается на крайне тѣсномъ пространствѣ, здѣсь имѣетъ фономъ весь міръ, и пароль Бранда „все или ничего“, ради котораго онъ сдѣлался тираномъ своей семьи и глупаго, мелочного народа, становится боевымъ кличемъ всемірнаго императора въ борьбѣ съ всемірнымъ Богомъ. Обѣ души—романтика и практика, реалиста и идеалиста, вѣрующаго и сомнѣвающагося, сознающаго свое призваніе и заблуждающагося въ немъ,—словомъ, души Гакона и Скуле, Сигурда и Гуннара, Тесмана и Лёвборга, Ибсенъ воплотилъ здѣсь въ одномъ человѣкѣ, въ Юліанѣ, въ самомъ мощномъ претендентѣ на престолъ, какого онъ когда либо изображалъ, ибо, въ сущности, всѣ его герои являются претендентами на престолъ.

Въ драмѣ изображается, какъ Юліанъ отпадаетъ отъ христіанства и ищетъ красоты, радости жизни, міровой гармоніи у языческихъ боговъ; какъ онъ, въ своемъ дерзновеніи, возстаетъ противъ Христа, какъ онъ словомъ и дѣломъ, умомъ и кулакомъ борется съ Галилеяниномъ и его ученіемъ, и какъ погибаетъ въ этой борьбѣ. Его собственная воля ведетъ его къ погибели. Но эта воля была ложно направлена. Юліанъ не сумѣлъ понять своего призванія, голоса своего „демона“. Судьба избрала его для обновленія христіанства, которому онъ долженъ былъ служить и оказывать помощь, и онъ дѣйствительно достигаетъ этой цѣли, предопредѣленной самой судьбою, и потому неизмѣнной, но лишь косвеннымъ путемъ,—возставая противъ христіанства. Это типическій случай, иллюстрирующій ученіе Ибсена о свободной волѣ отдѣльнаго человѣка и неизмѣнномъ, детерминистически-предопредѣленномъ ходѣ міровой исторіи. Эту пьесу можно было бы назвать мистеріей воли. Понятія свободы и необходимости принимаютъ здѣсь почти осязаемыя формы, и борьба ихъ, происходящая какъ бы надъ головами дѣйствующихъ лицъ, составляетъ все содержаніе драмы. Вся пьеса является аллегоріей: Юліанъ постоянно размышляетъ о смыслѣ словъ: „Отдай кесарево кесарю, а Божье Богу“. Вся драма представляетъ собою силлогизмъ, построенный на этомъ изреченіи.

Императоръ—это свободная личная воля человѣка; Богъ—это необходимость. Кто воздаетъ все подобающее обоимъ, тотъ служитъ обоимъ и самому себѣ. Это счастливецъ, который живетъ въ согласіи съ самимъ собой. Въ душѣ Юліана, на-

противъ, постоянно чувствуется раздвоеніе. Но счастье единства, гармонія личности достигается лишь путемъ свободы, который есть въ то же время и путь необходимости. Воля личности должна совпасть съ волей судьбы,—вотъ таинственный смыслъ словъ о свободной необходимости. Категорическій императивъ: „Будь самимъ собой, будь вѣренъ самому себѣ“ воплощается въ образѣ „желающаго быть самимъ собою“ и въ глубокихъ, красивыхъ словахъ: „ты долженъ придти отъ самого себя“. Такъ внутренняя правда находится въ борьбѣ съ внутреннею ложью. „Жизнь или ложь!“ восклицаетъ Юліанъ, когда онъ отворачивается отъ христіанскаго Бога и бросается въ объятія язычества. Конфликтъ пьесы—это конфликтъ между жизнью и ложью. Весьма характерно для Ибсена, что оба момента, въ которыхъ особенно рѣзко подчеркивается ложь,—моментъ, когда Юліанъ приноситъ кровавую жертву Геліосу, и когда онъ, сидя на ослѣ, преображенномъ въ пантеру, разыгрываетъ тріумфальное шествіе Діониса,—оба эти момента скрываютъ въ себѣ иронію.

Юліанъ, по-истинѣ трагически, самъ зажегъ тотъ пожаръ, который его уничтожилъ. Мечъ, на который онъ оперся, пронзилъ ему руку. Кульминаціонный пунктъ дѣйствія, моментъ его паденія, поражаетъ своею грандіозностью. Онъ чувствуетъ себя призваннымъ къ такимъ дѣламъ, какихъ еще никто не совершалъ до него. Подобно Моисею, подобно Александру, онъ хочетъ взвалить на свои плечи дѣло всечеловѣческаго развитія, хочетъ быть пророкомъ и предводителемъ человѣчества. Но всѣмъ имъ недоставало чистой женщины, которая явилась бы залогомъ небеснаго милосердія. И онъ думаетъ, что нашелъ въ Еленѣ такую, именно, чистую женщину.

Но Елена—настоящая блудница. Въ смертный часъ ея, когда ею овладѣваетъ припадокъ безумія, передъ нимъ раскрывается вся низость ея души. Она была любовницей его брата, она была въ преступной связи со священникомъ, слугою и орудіемъ Бога! Юліанъ сбрасываетъ съ себя старую христіанскую вѣру и посвящаетъ себя языческому культу красоты, принося жертву Геліосу. Жертвоприношеніе это онъ совершаетъ въ подземномъ церковномъ склепѣ. Съ титанической дерзостью бросаетъ онъ изъ нѣдръ церкви, навстрѣчу хвалебному пѣнію, возносящемуся къ Богу, слова: „царство принадлежитъ мнѣ!“

Но Юліанъ Ибсена—это не титанъ, это наполовину—герой наполовину—суетный безумецъ, наполовину—истинно великій человѣкъ, наполовину—мелкій и мелочной человѣчекъ. Ибсенъ строго придерживался исторіи и картину отступничества нарисовалъ согласно источникамъ. Рѣдко создаетъ міровая исто-

рія такое пестрое смѣшеніе хорошихъ и дурныхъ, величественныхъ и смѣшныхъ свойствъ, какъ въ этомъ человѣкѣ, душу котораго оспаривали между собою всѣ добрые и злые духи. Онъ соединялъ въ своемъ лицѣ выпачканнаго чернилами книжнаго червя и геніальнаго полководца, всевидящаго философа и фантазера, обуреваемаго маніей величія. Лишь въ одномъ пунктѣ, и, быть можетъ, какъ разъ въ самомъ важномъ, Ибсенъ изобразилъ своего Юліана болѣе ничтожнымъ, чѣмъ онъ былъ въ дѣйствительности. Историческій Отступникъ въ наполнявшихъ его жизнь религіозныхъ вопросахъ проявлялъ большой и свѣтлый умъ. Онъ былъ неоплатоникомъ, и боги представлялись ему эманаціей первоначальнаго Духа. Это они придаютъ характеръ и обликъ различнымъ націямъ. Во всякомъ случаѣ—оригинальная мысль. Ибсеновскій же Юліанъ, въ качествѣ философа, не обладаетъ ясностью ума, и его поклоненіе античнымъ богамъ основано на туманныхъ представленіяхъ, вытекающихъ изъ элементарнаго стремленія къ свѣту и красотѣ. Ибсенъ—сѣверянинъ, который увидѣлъ солнце юга, и въ которомъ съ этихъ поръ борются за преобладаніе сѣверныя и южныя склонности,—вотъ то лично пережитое, что послужило фономъ для „Императора и Галилеянина“. Само собой разумѣется, что Юліанъ — этотъ человѣкъ оппозиціи, этотъ стоикъ съ ибсеновскимъ лозунгомъ: „борись и отрекайся“, — былъ симпатичной Ибсену фигурой.

„Императоръ и Галилеянинъ“—это трагедія заблуждающейся вѣры, а такъ какъ суетность также есть заблуждающаяся вѣра, ложное пониманіе культа личности, игра себялюбія, то пьеса является въ то же время трагикомедіей суетности. Но еще болѣе—это мистическая драма судьбы. Какія силы управляютъ жизнью, кто или что играетъ опредѣляющую роль въ ней, — вотъ загадка, проникающая собою всю пьесу. Нѣкоторые изъ мотивовъ пьесы относятся къ человѣческому сердцу. На нихъ-то и построена драма. Но другіе мотивы ея коренятся въ туманныхъ областяхъ мистики. На пути къ отпаденію отъ христіанства, на украшанной вѣтками улицѣ, которая приводитъ Юліана къ дымящимся греческимъ алтарямъ, проводникомъ его является чародѣй Максимъ. Онъ становится для него посредникомъ между міромъ, чрезъ который онъ проходитъ, и тѣмъ мрачнымъ міромъ духовъ, которые царятъ надъ землею и подъ землею. Заклинанія Максима открываютъ ему перспективу третьяго царства, къ основанію котораго онъ призванъ. „Первое царство воздвигнуто было на стволѣ древа познанія; второе воздвигнуто на древѣ Креста; третье—это царство великой тайны, которое будетъ одновременно воздвигнуто на древѣ познанія и Креста“. И это третье

царство должно принадлежать Мессіи, Императору - богу, который будетъ царемъ въ царствѣ духа и богомъ въ царствѣ плоти. Юліанъ считаетъ себя этимъ Мессіей, этимъ идеальнымъ воплощеніемъ высшей человѣческой личности, въ которой будутъ слиты воедино воля плоти и предназначеніе духа. Юліанъ хочетъ завоевать это царство силой своей воли. Но воля его находится на ложномъ пути, и потому все расплывается въ его рукахъ, какъ туманъ. Подъ развѣвающимся покровомъ мы видимъ туманную картину,—картину будущаго, которое борется за существованіе, хаосъ, изъ котораго должны родиться грядущія времена. Поэтъ даетъ имя тому, что еще не народилось, но формы его онъ не показываетъ намъ. Юліанъ хочетъ овладѣть будущимъ,—это и есть третье царство.

Но будущее строится по законамъ необходимости: совершится то, что неизбѣжно должно совершиться. Юліанъ хочетъ идти наперекоръ неизбѣжному,—онъ воображаетъ себя свободнымъ. но заблужденіемъ является эта свобода, заблужденіемъ слѣпого. Онъ безсиленъ побороть неизбѣжное. Онъ долженъ желать того, чего онъ желаетъ. Онъ, какъ всѣ, есть одновременно молотъ и наковальня; онъ не что иное, какъ звено въ безконечной цѣпи причинъ и слѣдствій; онъ есть орудіе,—какъ Ибсенъ называетъ всѣхъ людей. Дерзость Юліана разбивается о желѣзный законъ міра, который, наперекоръ его волѣ, выполняетъ чрезъ него дѣло, къ которому онъ былъ предназначенъ. Не только императоръ борется съ Галилеяниномъ, но человѣкъ борется съ судьбой. И человѣкъ, и царь падаютъ въ борьбѣ, потому что оба борются за то, что уже отжито, уже превзойдено въ эволюціи человѣческаго рода. Законъ міровой жизни требуетъ постояннаго перехода отъ одной фазы развитія къ другой; обратное движеніе жизни невозможно. Ни одна эпоха не можетъ жить памятью о другой эпохѣ; каждая эпоха имѣетъ свое собственное назначеніе, какъ и всякій человѣкъ. Дитя, юноша, взрослый человѣкъ—это представители трехъ царствъ. Міръ находится еще въ юномъ возрастѣ,—зрѣлый возрастъ еще не наступилъ. „Развѣ дитя не погибаетъ въ юношѣ и юноша, въ свою очередь, въ зрѣломъ человѣкѣ?“—спрашиваетъ Максимъ. Юліанъ хотѣлъ превратить юношу въ зрѣлаго человѣка. Адальбертъ ф.-Гапштейнъ въ своихъ лекціяхъ объ Ибсенѣ указывалъ на родство проводимой Ибсеномъ идеи съ идеями Лессинга о „воспитаніи человѣческаго рода“. Лессингъ также говоритъ о совершенной эпохѣ, которая придетъ. Онъ напоминаетъ то, что мечтатели XIII и XIV вв. говорили о трехъ возрастахъ міра, и возрастъ зрѣлаго мужа соотвѣтствуетъ у него третьей эпохѣ міра.

Юліанъ не можетъ переставить стрѣлки на часахъ, показывающихъ время, и напрасно препятствуетъ онъ ходу вещей и пытается воскресить къ жизни то, что уже умерло; онъ не можетъ уничтожить ученія сына плотника изъ Назарета. Его упорство и его борьба лишь укрѣпляютъ ту силу, которую онъ хотѣлъ бы уничтожить. Его преслѣдованія христіанъ создаютъ мучениковъ, придаютъ христіанамъ новую силу и новое мужество. Польза страданія доказывается здѣсь на психологіи массъ. „Благородный народъ высасываетъ жизненную силу изъ нужды и страданій", говорится въ „Брандѣ". И Юліанъ является не чѣмъ инымъ, какъ орудіемъ въ рукахъ судьбы. Такимъ образомъ, онъ противъ воли становится краеугольнымъ камнемъ постройки, которая называется міровой эволюціей. Онъ становится „краеугольнымъ камнемъ подъ гнѣвнымъ молотомъ фатальной необходимости", подобно Каину и Іудѣ. Всѣ трое несутъ мефистофелевское призваніе. Они желаютъ зла и творятъ добро. Ихъ темныя дѣянія лишь способствуютъ побѣдѣ свѣта. А добро и свѣтъ—не что иное, какъ необходимость. Потому что добро, въ высшемъ смыслѣ этого слова, которымъ такъ много злоупотребляютъ,—это все, что служитъ прогрессу, дальнѣйшей эволюціи человѣчества. Самъ Ибсенъ вѣритъ въ будущее, вѣритъ въ третье царство, и его идеализмъ сливается съ его оптимизмомъ. Мудрость, свѣтъ и красота—для него синонимы. Влеченіе Ибсена къ солнцу и жизни, къ красотѣ, къ веселымъ людямъ,—это чисто вакхическое влеченіе, которое бурлитъ и звенитъ во всѣхъ пьесахъ Ибсена съ тѣхъ поръ, какъ онъ увидѣлъ Италію,—имѣетъ въ Юліанѣ своего восторженнаго провозвѣстника. Но Юліанъ ищетъ красоты въ прошедшемъ, а не въ будущемъ. Поэтому онъ не можетъ найти ея. Онъ тоскуетъ по солнцу вчерашняго дня, вмѣсто того чтобы ждать солнца завтрашняго дня; поэтому оно не можетъ ему свѣтить. Борьба между „вчера" и „сегодня" происходитъ и въ этой пьесѣ, и, какъ всегда, побѣждаетъ—„завтра".

Несмотря на свою несомнѣнную историческую правдивость, Юліанъ Ибсена близокъ намъ, какъ современный человѣкъ. „Мы находимся въ такомъ же положеніи относительно новѣйшаго искусства, какъ Юліанъ относительно христіанства", писалъ 18 марта 1801 г. Гете Шиллеру, который также носился съ планомъ создать Юліана. А то, что чувствовалъ Гете, ощущаемъ мы еще и теперь. Тоска, смотрящая назадъ и въ поискахъ за утерянными богами лишь заграждающая путь грядущимъ, сопротивленіе неотвратимой необходимости—вѣчны. И всегда ломается оружіе изъ оружейной палаты вчерашняго дня, если оно направляется противъ грядущаго. Служеніе солнцу и тоска по солнцу Юліана—вѣчны. И страстное стрем-

леніе къ свѣту, радости и красотѣ истекаетъ въ человѣчествѣ изъ никогда неизсякающихъ глубинъ. Третье царство—это царство „не отъ міра сего“. Его великолѣпіе всегда будетъ прельщать людей, а лицезрѣніе его—убивать ихъ предводителя. Это—страна идеаловъ, Утопія лорда Бэкона. Стремиться къ нему—вотъ все, что дано человѣку. Только стремясь къ невозможному, онъ достигаетъ возможнаго. Брандъ также жаждетъ третьяго царства. И во всѣхъ общественныхъ драмахъ Ибсена оно вырисовывается на горизонтѣ, какъ далекая свѣтящаяся утренняя заря.

Грандіозная драма состоитъ изъ двухъ частей и десяти актовъ. Дѣйствіе развивается шагъ за шагомъ. Юліанъ—въ качествѣ принца, при дворѣ, затѣмъ его путешествіе въ Аѳины и Эфесъ, столкновеніе его христіанской вѣры съ язычествомъ, сцена заклинанія, гдѣ ему сулится третье царство, его бракосочетаніе съ принцессой Еленой, въ которой онъ надѣется найти чистую женщину, его побѣдоносный походъ въ Галлію, измѣна Елены, немилость царя, волненіе войска, которое объявляетъ его своимъ императоромъ, отпаденіе отъ христіанства,—все это моменты, производящіе мощное сценическое впечатлѣніе. Но вторая часть, съ преслѣдованіями христіанъ, философской полемикой, персидскимъ походомъ Юліана и концомъ его, хотя и представляетъ еще отдѣльныя мѣста увлекательной красоты, въ общемъ утомительна, запутана и неясна. Здѣсь особенно замѣтно вліяніе шекспировскихъ драмъ на технику произведенія. Но именно „Императоръ и Галилеянинъ“ служитъ поучительнымъ примѣромъ того, въ какія ошибки можетъ впасть художникъ, гоняясь за аналогіями, съ цѣлью сдѣлать изъ нихъ опредѣленный выводъ. Конецъ четвертаго акта (первой части), представляетъ собой сцену величайшей драматической силы. Юліанъ, въ качествѣ полководца, одерживаетъ въ Галліи побѣду за побѣдой и этимъ возбуждаетъ зависть и ревность въ своемъ подозрительномъ родственникѣ, императорѣ Констанціи. Констанцій, потерпѣвшій пораженіе въ Азіи, устраиваетъ въ Римѣ тріумфъ въ честь галльскихъ побѣдъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ ниспровергаетъ Юліана и даже даетъ послу, котораго онъ отправляетъ къ нему, тайный приказъ объ его арестѣ, который и долженъ быть приведенъ въ исполненіе. Тогда Юліанъ обращается къ своимъ солдатамъ, старается тронуть ихъ сердца, говоритъ съ ними, какъ ихъ другъ и какъ хитрый дипломатъ, и, дѣйствительно, воспламеняетъ ихъ души. Войско провозглашаетъ Юліана своимъ императоромъ. Сцена на форумѣ въ „Юліи Цезарѣ“, появленіе кирасировъ въ „Валленштейнѣ“ были какъ бы крестными отцами этой сцены, что и дало многимъ критикамъ поводъ для различныхъ соображеній. Однако Ибсенъ нашелъ всю эту

сцену у Амміана Марцеллина, который и служилъ ему главнымъ источникомъ и котораго онъ придерживался съ возможной точностью. Изъ этого-то источника, также, какъ и изъ произведеній самого Юліана, почерпнулъ онъ слова и рѣчи, которыя вкладываетъ въ уста своему герою.

На протяженіи всей пьесы онъ старался возможно совершеннѣе выдержать характеръ рѣчи и образъ мыслей той эпохи. Въ міровой литературѣ найдется лишь очень немного вещей—Эргардъ знаетъ только одну „Саламбо“ Флобера,—гдѣ колоритъ и характеръ прошлыхъ временъ были бы воспроизведены съ такой точностью и искусствомъ. Но этого искусства и философскаго содержанія пьесы было мало, чтобы доставить ей популярность, выпавшую на долю другихъ ибсеновскихъ драмъ. Наиболѣе значительная по глубинѣ мысли, въ техническомъ отношеніи она является наиболѣе слабою изъ всѣхъ его драмъ. Она имѣетъ большее значеніе для развитія ибсеновскаго таланта, чѣмъ для литературы.

Критика осталась довольно холодной къ ней. Шведскій критикъ г. Льюингренъ констатируетъ, что пьеса обманула всеобщія ожиданія, а датчанинъ Эрикъ Бегъ сказалъ, что друзья автора, несомнѣнно, заключатъ чтеніе пьесы вздохомъ облегченія: Слава Богу, что Генрихъ Ибсенъ уже окончилъ эту работу! На родинѣ Ибсена эта колоссальная драма никогда не ставилась на сценѣ. Первое ея представленіе состоялось въ Германіи, 5 декабря 1896 г., въ Лейпцигскомъ городскомъ театрѣ. Превосходный режиссеръ Леопольдъ Адлеръ обработалъ ее какъ нельзя лучше. Но спасти пьесу для живой сцены онъ не могъ.

Позже директоръ Дрешеръ отважился на вторую обработку, и въ такомъ видѣ пьеса была поставлена 17 марта 1898 г. въ Берлинскомъ Belle-Alliance—театрѣ (съ Вике въ роли Юліана). Шлентеръ ошибочно считаетъ этотъ спектакль первой и единственной попыткой поставить на сценѣ „Императора и Галилеянина“.

ГЛАВА X.

Ибсенъ въ Дрезденѣ. «Столпы Общества».

О пребываніи Ибсена въ Дрезденѣ можно сообщить лишь немногое. Сначала, въ 1868 г. онъ жилъ близъ Фрауэнкирхе, № 6. Это—интересное зданіе, построенное вѣроятно, еще, въ прошломъ столѣтіи. У входа въ домъ съ лѣвой стороны красуется

написанное большими золотыми буквами изреченіе: „Чрезъ страданіе войдете вы въ Царствіе“. Лѣстница очень широка и красива, а со стороны двора чрезъ всѣ этажи проходятъ галлереи въ старинномъ стилѣ. Ибсенъ былъ членомъ литературнаго кружка, въ засѣданіяхъ котораго онъ присутствовалъ. Но онъ больше молчалъ и почти никогда не принималъ участія въ дебатахъ. Онъ бывалъ въ домѣ графа Вольфа Боджеена и и у Геттнера. Встрѣчался онъ съ проф. Шлейденомъ, проф. Вюрде, писателемъ Дюбокомъ, датскимъ министромъ ф.-Раасслефсъ, г. ф.-Аделонъ и русской писательницей г-жей Павловой. Въ общемъ, впрочемъ, онъ велъ жизнь довольно уединенную и мало показывался въ обществѣ. Во время пребыванія Ибсена въ Дрезденѣ, въ его внѣшнемъ видѣ произошла замѣтная перемѣна. Онъ совершенно измѣнилъ свой костюмъ, не носилъ больше байковаго пиджака, какъ до сихъ поръ, а появлялся въ длинномъ, ниже колѣнъ, сюртукѣ. Съ этимъ сюртукомъ онъ уже не разставался вплоть до нынѣшняго дня.

Въ этотъ періодъ, когда Ибсенъ писалъ „Императора и Галилеянина“, онъ предпринималъ, въ особенности въ лѣтнюю пору, довольно большія поѣздки. Лѣтомъ 1870 г. онъ отправился въ Копенгагенъ; лѣтомъ 1873 г. поэтъ въ первый разъ побывалъ въ Вѣнѣ, гдѣ принималъ дѣятельное участіе въ качествѣ члена жюри на всемірной выставкѣ по отдѣлу норвежской живописи и скульптуры.

Лѣтомъ 1874 г., послѣ десятилѣтняго отсутствія, онъ, наконецъ, вступилъ на почву родины. Покинувъ Норвегію скорѣе ненавистнымъ, чѣмъ извѣстнымъ писателемъ, талантъ котораго признавался лишь съ нѣкоторымъ колебаніемъ, онъ вернулся домой знаменитостью, гордостью своей страны. Его встрѣчали шумными оваціями. Представленіе „Союза молодежи“, на которомъ онъ присутствовалъ, послужило поводомъ для выраженія пылкаго энтузіазма. И впослѣдствіи всякій разъ, когда вернувшагося на родину автора желали почтить торжественнымъ спектаклемъ, ставили съ этою цѣлью именно „Союзъ молодежи“. Такъ было лѣтомъ 1874 г.; также было и лѣтомъ 1891 г., когда Ибсенъ окончательно вернулся въ Норвегію.

Студенты устроили въ честь писателя шествіе со знаменами, и Ибсенъ отвѣтилъ имъ во многихъ отношеніяхъ замѣчательной рѣчью:

„На студентахъ, въ общемъ, лежитъ таже задача, какъ и на писателѣ: выяснять себѣ и другимъ временные и вѣчные вопросы, интересующіе то время и то общесство, къ которому они принадлежатъ. Въ этомъ смыслѣ я долженъ сказать о себѣ самомъ, что во время моего изгнанія я старался быть хорошимъ студентомъ. Писатель по своей природѣ—дальнозорокъ. Никогда я не видѣлъ такъ ясно и не постигалъ такъ глубоко

моей родины и ея живой жизни, какъ именно изъ далекой чужбины во время моего отсутствія!"

Послѣ этого кратковременнаго пребыванія на родинѣ, Ибсенъ вернулся въ Дрезденъ, гдѣ онъ, впрочемъ, пробылъ на этотъ разъ всего одну зиму. Свою антипатію къ сѣверной Германіи и, въ особенности, къ Пруссіи онъ высказалъ въ одномъ разговорѣ со своимъ соотечественникомъ Паульсеномъ. Онъ сказалъ, что въ Пруссіи, на родинѣ Бисмарка, не признающей красоты, не можетъ явиться или, по крайней мѣрѣ, хорошо чувствовать себя истинный поэтъ. Когда Паульсенъ назвалъ геніальнаго и несчастнаго Генриха Ф. Клейста, Ибсенъ съ торжествомъ отвѣтилъ. „Но вѣдь это доказываетъ именно то, что я сказалъ. Онъ застрѣлился, такъ какъ имѣлъ несчастье родиться въ Пруссіи. Онъ не могъ вынести этой жизни". Въ 1875 г. Ибсенъ переѣхалъ въ Мюнхенъ. „Я долженъ ѣхать", писалъ онъ одному англійскому другу. „Въ апрѣлѣ я отправлюсь въ Мюнхенъ и посмотрю, не смогу ли я пробыть тамъ два-три года. Я надѣюсь, что тамъ духовная жизнь интенсивнѣе и свободнѣе, чѣмъ въ сѣверной Германіи, гдѣ милитаризмъ и политика истощаютъ народъ и душатъ мысль".

Окончивъ „Императора и Галилеянина", Ибсенъ нѣкоторое время не брался ни за какое новое произведеніе. Въ послѣдующіе четыре года онъ занимался пересмотромъ и корректурой своихъ прежнихъ вещей, которыя появились въ новомъ изданіи. Замѣчательно, что сдѣланныя имъ поправки сводятся почти исключительно къ сокращеніямъ, вытекающимъ изъ стремленія по возможности сконцентрировать языкъ своихъ драмъ.

Къ этому же времени относится также изданіе юношеской его драмы „Катилина". Но, главнымъ образомъ, это были годы ученія и наблюденій надъ жизнью. Ибсенъ выработалъ себѣ строго опредѣленное міросозерцаніе и старался разсматривать жизнь съ точки зрѣнія своей философіи. Всѣ идеи эпохи отражались въ его мозгу. Гдѣ бы Ибсенъ ни жилъ, въ Римѣ, Дрезденѣ, Мюнхенѣ, Христіаніи, онъ былъ извѣстенъ, какъ самый усердный читатель газетъ. Въ Café Максимиліана въ Мюнхенѣ и Café Aragno въ Римѣ иностранцамъ постоянно указывали на этого сѣвернаго мага, который сидѣлъ всегда на одномъ и томъ же мѣстѣ, скрытый за грудой газетъ. Это усердное чтеніе газетъ не осталось безъ вліянія на творчество Ибсена. Если онъ, какъ всѣ его герои, и былъ одинокимъ,— Юліанъ также постоянно стремится къ уединенію,—если сътакъ называемымъ свѣтомъ онъ вступалъ лишь въ самыя поверхностныя, чисто офиціальныя отношенія, то все же отъ него не укрывалось ни одно изъ событій міровой жизни. Правда, великіе міровые конфликты никогда не служили темою для его

современныхъ драмъ. Онъ всегда оставался на почвѣ своего сѣвернаго городка. Но національное ядро всѣхъ его произведеній облечено космополитическимъ покровомъ. Взглядъ, который составился у Ибсена на міръ, общество и людей, мало измѣнился съ годами.

Онъ не сдѣлался скептикомъ, недовѣрчивымъ человѣкомъ—онъ всегда былъ такимъ. Взгляды, которые онъ такъ рѣзко и злостно высказалъ въ своихъ общественныхъ драмахъ, онъ питалъ уже юношей. Характерно, что, напримѣръ, теорія Штокмана о томъ, что лишь немногіе на этомъ свѣтѣ, лишь меньшинство, имѣютъ на своей сторонѣ разумъ и право, составила предметъ одного разговора Ибсена, въ то время руководителя Бергенскаго театра, съ отцомъ Ли. Ибсенъ всегда былъ пессимистомъ по отношенію къ настоящему, всегда былъ оптимистомъ по отношенію къ будущему. Если въ его общественныхъ драмахъ его современный пессимизмъ принимаетъ рѣзкія формы, то это ни въ какомъ случаѣ не проистекаетъ изъ прогрессирующаго человѣконенавистничества. Во взглядахъ его на толпу въ „Брандѣ“ и въ современныхъ драмахъ я не вижу никакой разницы въ степени пессимизма. Ибсенъ оставался твердъ въ своемъ взглядѣ какъ на людей, такъ и на основные принципы жизни. Онъ задавалъ себѣ вопросъ: каково отношеніе между практической жизнью и этимъ его міровоззрѣніемъ? И такимъ путемъ онъ приходилъ къ конфликтамъ: ложь и истина, кажущееся и дѣйствительность, эгоизмъ и вѣрность своей личности. Лозунгъ Юліана: „жизнь или ложь!“—боевой кличъ всѣхъ его драмъ, и недаромъ ихъ назвали боевыми драмами. Права личности, величайшее преступленіе которой—продажа самой себя (съ неослабѣвающей ненавистью Ибсенъ преслѣдуетъ продажный бракъ), осуществленіе своего призванія, искупительная сила добровольнаго страданія, мотивъ жертвы, мотивъ раскаянія, борьба между „сегодня“ и „вчера“—вотъ проблемы общественныхъ драмъ Ибсена, и онѣ же были проблемами его историческихъ и фантастическихъ драмъ. Все ибсеновское творчество сводится къ изученію самого себя, т. е. мыслей, обоснованіе которыхъ составляетъ суть всей его жизни. Не какой нибудь случай, поступокъ, замѣчательное столкновеніе между людьми служатъ побудительными мотивами для созданія Ибсеномъ драмы. Такимъ мотивомъ всегда служитъ для него вопросъ: въ какомъ отношеніи находится та или иная мысль къ внѣшней жизни? Чтобы придать этому вопросу пластическую форму, авторъ воплощаетъ ее въ одной фигурѣ. Поэтому всѣ его драмы, которыя еще лучше было бы назвать „вопросными“, нежели боевыми драмами, представляютъ собою не что иное, какъ галлерею героевъ, которые стоятъ на фундаментѣ ибсеновскаго міровоззрѣнія,

Для писателя характерно не то, каковы сами его герои, а что они обозначаютъ собою. Они служатъ для него лишь иллюстраціей его міросозерцанія, и такимъ образомъ при посредствѣ этихъ символическихъ образовъ онъ говоритъ съ міромъ о своемъ міросозерцаніи. Такъ и маленькое общество маленькаго норвежскаго городка является у него символомъ великаго европейскаго общества. Но изобразительная сила автора такъ велика, что изъ-за людей, которыхъ онъ выводитъ, и изъ-за судебъ, о которыхъ онъ намъ разсказываетъ, мы почти забываемъ о „смыслѣ“ его пьесъ. Почти всѣ эти пьесы—трагикомедіи. Но не столько потому, что комическое непосредственно соприкасается или переплетается въ нихъ съ трагическимъ, сколько потому, что уголъ зрѣнія, подъ которымъ писатель разсматриваетъ людей,—людей, которыхъ онъ хочетъ побѣдить, это—насмѣшка и иронія. Въ ироніи пьесъ и состоитъ ихъ трагизмъ.

Эстетикъ Максъ Шаслеръ назвалъ однажды иронію отрицательно-побудительной силой культурно-историческаго процесса. И въ этомъ смыслѣ иронія Ибсена дѣйствуетъ на развитіе его родины, какъ стѣнобитный снарядъ, устремленный на общественную ложь и общественные пороки. Суть ироніи заключается въ противорѣчіи между идеаломъ и дѣйствительностью, и именно этому-то противорѣчію, этому контрасту между тѣмъ, къ чему Ибсенъ стремится, на что онъ надѣется и чего желаетъ, и тѣмъ, что онъ предъ собой видитъ, посвящена вся его творческая борьба. Иронія, сарказмъ и сатира—вотъ тѣ три орудія, которыми онъ борется съ міромъ. Его называли каррикатуристомъ. Но въ его рукахъ и каррикатура превращается въ орудіе истины. Шаслеръ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Каррикатура не заключается въ характеризованіи безобразнаго, какъ это думаетъ Гегель; напротивъ того,—въ извращеніи характернаго, а именно—въ ироническомъ преувеличеніи его“. Эти слова какъ будто спеціально имѣютъ въ виду Ибсена.

Ибсенъ борется противъ „той позолоченой и раскрашенной внѣшности, которая является показной стороной высокаго общества“. Что кроется подъ этимъ? Пустота и тлѣнъ, если позволительно такъ выразиться. Отсутствіе моральнаго фундамента, на который можно было бы опереться. Однимъ словомъ, это высокое современное общество — замурованная гробница. Такъ говорилъ пасторъ Нерлундъ въ „Столпахъ общества“. И горькая иронія со стороны Ибсена заключается въ томъ, что онъ вкладываетъ эти слова въ уста человѣка, который самъ все готовъ сдѣлать, чтобы „позолотить и разукрасить внѣшнюю сторону“. Выраженіе „замурованная гробница“, подъ которымъ Ибсенъ подразумѣваетъ ложь, мы встрѣчали уже въ

„Комедіи любви“ и въ „Императорѣ и Галилеянинѣ“. Излюбленный образъ писателя—это сравненіе лжи съ моральной смертью человѣка.

„Столпы общества“, появившіеся въ 1877 г.,—первая изъ тѣхъ пьесъ, которыя Ибсенъ написалъ, уже вполнѣ овладѣвъ своей техникой и съ полной ясностью опредѣливъ отношеніе своего міровоззрѣнія къ жизни. Въ перепискѣ, которую Ибсенъ велъ съ англійскимъ критикомъ Боссе, послѣдній высказалъ предположеніе, что авторъ выполнитъ свой планъ въ стихахъ. Ибсенъ писалъ ему по этому поводу: „Я долженъ особенно подробно разъяснить вамъ одинъ пунктъ. Вы думаете, что моя новая драма должна быть написана въ стихахъ, и что это было бы къ ея выгодѣ. Я не могу съ этимъ согласиться, ибо пьеса, какъ вы сами увидите, въ высшей степени реалистическая. Иллюзія, которую я стремлюсь вызвать, это иллюзія абсолютной правды. Я бы хотѣлъ, чтобы читателю казалось, будто все то, что онъ читаетъ, происходитъ въ дѣйствительности. Если я напишу пьесу въ стихахъ, то я не достигну своей цѣли. Разнообразіе повседневныхъ, незначительныхъ характеровъ, которые я съ намѣреніемъ вывожу въ пьесѣ, сгладится и сотрется: одинъ будетъ походить на другого, если я придамъ ихъ разговору ритмическую форму. Мы живемъ уже не во времена Шекспира, и между скульпторами начинается споръ о томъ, не слѣдуетъ ли разрисовывать статуи живыми красками. Можно многое привести pro и contra въ этомъ отношеніи. Что касается меня, то я не хотѣлъ бы видѣть Венеры Милосской раскрашенной. Но голову негра я бы охотнѣе высѣкъ изъ чернаго, а не изъ бѣлаго мрамора. Въ общемъ, я думаю, что литературная форма должна соотвѣтствовать степени идеализма, разлитаго въ произведеніи. Моя новая драма, въ сущности, не есть трагедія въ старомъ смыслѣ этого слова; я хотѣлъ изобразить въ ней живыя существа, и по этой причинѣ я не позволилъ имъ говорить языкомъ боговъ“. Противъ живыхъ существъ направляетъ писатель свое оружіе. Названіе пьесы заключаетъ въ себѣ трагическую иронію. „Что въ томъ, будетъ ли это общество имѣть опору или нѣтъ? Что играетъ здѣсь роль? Показная сторона и ложь—и ничего болѣе“, говоритъ Лона Гессель, а ея устами—и самъ авторъ. Ея призваніе есть и его призваніе... „Я хочу освѣжить воздухъ“,—вотъ программа обоихъ.

Центральной фигурой пьесы является богатый купецъ Берникъ, типичный столпъ общества. Въ маленькомъ городкѣ, гдѣ онъ живетъ и дѣйствуетъ, онъ достигъ величайшаго уваженія, богатства и всяческихъ почестей. Онъ считается образцовымъ отцомъ семейства, безупречнымъ купцомъ, великодушнымъ благотворителемъ, гордостью и красой своего города.

Но вся его жизнь, его семья, его коммерческая репутація—все это построено на лжи. Онъ женился не на той дѣвушкѣ, которую любилъ и которая его любила, не на Лонѣ Гессель, но—ради денегъ—на Мартѣ, младшей и болѣе богатой сводной сестрѣ ея. Когда въ ту пору Берникъ вернулся въ родной городъ, чтобы принять очень запущенное дѣло своей матери, онъ былъ очень легкомысленнымъ молодымъ человѣкомъ и былъ въ связи съ одной артисткой. Однажды его чуть было не накрылъ мужъ. Онъ выскочилъ въ окно, и только благодаря этому ему удалось спастись. Но чтобы скандалъ, которымъ сопровождалось это приключеніе, не повредилъ его карьерѣ, онъ упросилъ своего друга и будущаго шурина Іоганна взять вину на себя. Іоганнъ согласился тѣмъ охотнѣе, что мало смущался скандаломъ. Онъ какъ разъ въ то время собирался переселиться въ Америку. Лона отправилась съ нимъ. Но Берникъ не только свалилъ на друга всю отвѣтственность за свою юношескую продѣлку,—онъ молча допустилъ, чтобы по городу распространился слухъ, будто Іоганнъ похитилъ деньги изъ кассы его торговаго предпріятія. Слухъ этотъ былъ весьма на руку Бернику, такъ какъ давалъ объясненіе тому затруднительному положенію, въ которомъ находилось дѣло въ данный моментъ. Спустя нѣкоторое время Іоганнъ и Лона возвращаются изъ Америки. Дѣйствіе пьесы состоитъ, собственно, въ выясненіи того пути, какимъ Берникъ дошелъ до сознанія своего проступка. И въ Берникѣ Ибсенъ также показываетъ коренное различіе между эгоистомъ и вѣрною себѣ личностью. Берникъ также идетъ по ложному пути и не выполняетъ своего призванія. Но, несмотря на это, онъ, подобно всѣмъ прочимъ столпамъ общества, представляетъ собою только орудіе. Человѣкъ воображаетъ себя активною силою и оказывается орудіемъ иныхъ, высшихъ силъ. Два событія, одно внутреннее, другое внѣшнее, опредѣляютъ перемѣну въ Берникѣ. Іоганнъ, который знаетъ правду и который, конечно, не желаетъ, чтобы слухъ объ украденныхъ имъ деньгахъ остался неопровергнутымъ, все скажетъ. Но сначала—въ этомъ замедленіи ошибка пьесы—онъ хочетъ еще на два мѣсяца отправиться въ Америку. Эта поѣздка въ Америку недостаточно мотивирована. Судно, на которомъ Іоганнъ собирается совершить путешествіе, плохо исправлено и даетъ течь. Берникъ это знаетъ. Люди съ его верфи умоляютъ его задержать судно, но онъ даетъ приказъ объ отплытіи. Такимъ образомъ послѣдовательная ложь дѣлаетъ его почти убійцей. Но Іоганнъ уплываетъ на другомъ суднѣ, и Берникъ съ ужасомъ узнаетъ, что на борту осужденнаго имъ на гибель „Indian Girle“ находится его собственный маленькій сынъ, который, изъ любви къ приключеніямъ, убѣжалъ изъ дому. Ужасъ приводитъ Берника къ сознанію того,

что онъ сдѣлалъ и что онъ намѣревался сдѣлать. Судно не уходитъ, и Берникъ становится другимъ человѣкомъ. На большомъ пиру, который устроилъ ему весь городъ, онъ произноситъ свою исповѣдь, превозноситъ правду и проклинаетъ ложь. Онъ добровольно приноситъ это покаяніе, и хотя поводомъ для этого послужило внѣшнее событіе, но въ дѣйствительности онъ вышелъ на вѣрный путь благодаря тому, что было пережито имъ въ глубинѣ души. Это внутреннее событіе—возвращеніе смѣлой, правдивой, вѣрной своему внутреннему существу Лоны. Лона подошла къ нему со своими идеальными требованіями и разбудила въ немъ все то хорошее, что было заглушено ложью. Идеальныя требованія Лоны—это жизненный принципъ Бранда, основное положеніе идеальнаго христіанства, которое исповѣдуетъ Ибсенъ, какъ и Брандъ. Императоръ Юліанъ восклицаетъ однажды: „Загадочный, безпощадный богочеловѣкъ! Всюду, куда я хотѣлъ пройти, онъ преграждалъ мнѣ путь, величавый и строгій, со своимъ безусловнымъ, непреклоннымъ требованіемъ“. Но для того, чтобы это требованіе выполнило свое спасительное предназначеніе, оно должно родиться въ нашей собственной душѣ. Только то, что заложено въ насъ самихъ и въ одинъ прекрасный день будетъ пробуждено въ насъ, имѣетъ спасительную силу.

Какое смѣшное положеніе получается въ томъ случаѣ, если это идеальное требованіе будетъ чисто внѣшнимъ, если оно будетъ понято лишь внѣшнимъ образомъ, т. е. вовсе не понято,—видно на примѣрѣ Грегерса Верле въ „Дикой уткѣ“. „Столпы общества“ представляютъ собою прологъ къ „Дикой уткѣ“. Какъ Лона является, въ зародышевомъ видѣ, прообразомъ Грегерса, такъ смѣшная фигура Гильмара, который всегда хочетъ высоко держать знамя, является прообразомъ для Гіальмара, а Дина—для Гедвиги. Дина—дочь той артистки, которая вскорѣ послѣ разрыва со своимъ мужемъ впадаетъ въ нищету и затѣмъ умираетъ. Великодушный консулъ Берникъ взялъ ребенка къ себѣ. Между Диной и пріѣхавшимъ изъ Америки Іоганномъ возникаютъ теплыя отношенія, открывающія сердца и полныя взаимнаго пониманія, что является, по Ибсену, единственнымъ основаніемъ для настоящаго брака. Дина уже собиралась обручиться, или, лучше сказать, позволить обручить себя съ пасторомъ Нерлундомъ. Теперь она видитъ свой настоящій путь. Она сама хочетъ работать и зарабатывать на свое существованіе. „Я не хочу быть вещью, которую просто берутъ къ себѣ“. Жена хочетъ быть болѣе, чѣмъ вещью, которую беретъ или покупаетъ мужъ. Она должна представлять собою нѣчто бо́льшее; высшій законъ мужчины долженъ быть также закономъ для женщины; „будь сама собою, будь личностью“. Самое высшее состоитъ въ томъ, чтобы

женщина, полная горячей вѣры и довѣрія къ мужу, принесла ему въ жертву все, что есть для нея самаго дорогого. Такъ сдѣлала Агнеса. Альфредъ ф.-Бергеръ остроумно замѣтилъ, что истинный проступокъ ибсеновскихъ мужей по отношенію къ ихъ женамъ является также типичнымъ проступкомъ мужчинъ у Геббеля. Маріамна говоритъ объ Иродѣ: „Я для него лишь вещь и ничего больше". И эта проблема брака, которая въ то же время является и проблемой личности и изъ которой развертываются наиболѣе существенные пункты женскаго вопроса, лежитъ въ основѣ „Маріи Магдалины", „Ирода и Маріамны" и „Гигеса" точно также, какъ и въ основѣ ибсеновской „Норы", возникшей изъ эпизодовъ съ Зельмой („Союзъ молодежи") и Диною („Столпы общества").

„Семья—это вѣдь ядро общества", говоритъ Берникъ. Но его семейная жизнь также была построена на лжи. Его бракъ—продажный бракъ. Онъ не понимаетъ доброты своей жены Бетти. Онъ начинаетъ ощущать твердую почву подъ ногами только благодаря той правдѣ и ясности, которую приноситъ ему Лона. Теперь только его семья станетъ истинной семьей. Берникъ стоитъ между обѣими женскими фигурами, Лоной и Бетти, какъ Іоганнъ между Мартой и Диной (послѣднее обстоятельство особенно сильно напоминаетъ положеніе Гудмунда въ „Торжествѣ въ Сольгаугѣ"). Въ Мартѣ, сестрѣ консула, Ибсенъ изобразилъ типичную тетку, какою она отнынѣ постоянно будетъ повторяться въ его пьесахъ. Это тѣ благородныя женщины, вся жизнь которыхъ прошла въ борьбѣ и самоотреченіи, и всѣ желанія которыхъ направлены къ тому, чтобы жить для другихъ. Это храбрые борцы, которые съ радостью приносятъ свои жертвы, и покровительницей которыхъ является святая Сольвейгъ. Г-жа Линденъ („Нора"), Юлія Тесманъ („Гедда Габлеръ"), Аста („Маленькій Эйольфъ"), Элла Рентгеймъ („Джонъ Габріель Боркманъ")—всѣ имѣютъ свой прототипъ въ Мартѣ. Въ этой драмѣ затрагивается еще одинъ типичный для Ибсена мотивъ, который вноситъ личную ноту во всѣ его произведенія. Какъ самъ Ибсенъ, начиная съ 1874 г., чрезъ нѣкоторые промежутки времени постоянно возвращался на родину и, какъ человѣкъ, возвратившійся изъ чужихъ краевъ, видѣлъ все происходящее тамъ гораздо лучше и яснѣе, такъ и носители свѣта въ его пьесахъ всегда пріѣзжаютъ у него издалека. Возвращеніе на родину и является завязкою всѣхъ его пьесъ. Іоганнъ („Столпы общества"), Грегерсъ Верле („Дикая утка"), д-ръ Штокманъ („Врагъ народа"), г-жа Линденъ („Нора"), Освальдъ („Привидѣнія")—всѣ они возвращаются на родину.

Немало споровъ было о томъ, вытекаетъ ли сцена исповѣди Берника, публичное, передъ цѣлымъ городомъ, признаніе

имъ своихъ грѣховъ, изъ самаго характера его, имѣетъ ли вообще эта сцена внутреннюю правдоподобность. Весьма характерно для Ибсена, что произведенія его, покоющіяся на самой реальной почвѣ, вершинами своими всегда уходятъ въ царство идеальнаго. Такъ какъ въ своемъ оптимизмѣ по отношенію къ будущему Ибсенъ твердо вѣритъ въ искупительную силу добровольной исповѣди и жертвы, такъ какъ онъ проникнутъ убѣжденіемъ, что высочайшій долгъ личности—это вѣрность себѣ самой, то конецъ или какая нибудь сцена въ серединѣ всѣхъ его пьесъ, разыгрывающихся по большей части въ сѣверномъ городкѣ, происходитъ въ идеальномъ царствѣ будущаго. Пьесы Ибсена составлены съ математическимъ разсчетомъ. Но его реальнымъ предпосылкамъ часто соотвѣтствуетъ лишь идеальное слѣдствіе. И мы снова и снова видимъ, что пессимизмъ Ибсена граничитъ съ оптимизмомъ, реализмъ — съ идеализмомъ, трезвенность—съ романтизмомъ.

Подобно тому какъ самое заглавіе пьесы носитъ у Ибсена символическій характеръ, такъ и внѣшняя фабула, вопросъ о томъ, отправится ли въ плаваніе дающая течь „Indian Girle“, является почти аллегоріей. Это плохо исправленное, обреченное на гибель судно, негодное для плаванія вслѣдствіе недобросовѣстности той верфи, гдѣ оно было въ починкѣ, есть аллегорическое изображеніе общества, судостроители и предприниматели котораго заботятся лишь о своей собственной выгодѣ. Ибсенъ не могъ подобрать болѣе энергичнаго выраженія для своего основного принципа: эгоизмъ ведетъ къ разрушенію и преступленію.

Пьеса вышла въ свѣтъ 11 октября 1874 г. и уже въ зиму своего появленія, еще задолго до постановки въ сѣверныхъ театрахъ, была почти одновременно поставлена на сценахъ четырехъ берлинскихъ театровъ: театръ Belle Alliance увидѣлъ первое ея представленіе 25 января 1878 г.; въ Городскомъ театрѣ она была дана 1 февраля, въ Національномъ театрѣ—3 февраля и, наконецъ, въ Остендъ-театрѣ—6 февраля. Д-ръ Шлентеръ, въ своемъ введеніи къ нѣмецкому переводу пьесы, такъ говоритъ о впечатлѣніи, какое она произвела на нѣмецкую молодежь: „Мы жили и ликовали. Въ иномъ смыслѣ, чѣмъ это дѣлалъ Фаустъ; мы кричали людямъ, окружавшимъ консула Берника: «Это жизнь! Вотъ что называется жизнью!» Такъ должна была повліять, на девяносто лѣтъ раньше, драма Шиллера «Коварство и любовь» на довольно зрѣлую уже молодежь. Только въ этой пьесѣ мы впервые познакомились съ писателемъ. До этого времени имя Ибсена ничего не говорило намъ. Только благодаря этой пьесѣ мы научились любить его и полюбили его на всю жизнь. Я долженъ сознаться отъ лица многихъ моихъ товарищей по возрасту, что подъ вліяніемъ

этой современной реалистической поэзіи возникли въ насъ тѣ вкусы, которыми опредѣлилась вся наша дальнѣйшая жизнь. Развившись въ эпоху геніальнѣйшей реалистической политики, выступила предъ нами мощная реалистическая поэзія... Жизнь была наслажденіемъ, когда творили Шиллеръ и Гете, жизнь была наслажденіемъ, когда процвѣталъ романтизмъ,—теперь жизнь снова стала наслажденіемъ, ибо оказалось, что съ нами живетъ поэтъ, который овладѣлъ всѣмъ содержаніемъ нашей эпохи".

„Столпы общества", съ ихъ заглавіемъ, могутъ быть названы програмною вещью. Сатирикъ сначала задѣлъ все общество въ цѣломъ. Въ слѣдующихъ произведеніяхъ предполагался болѣе детальный разборъ отдѣльныхъ группъ общества.

ГЛАВА XI.

„Нора".

„Семья—вотъ основа общества",—настойчиво повторяется въ „Столпахъ общества". Но основа семьи—это бракъ. Итакъ, слѣдующая пьеса Ибсена, которая была закончена, спустя 2 года, въ 1879 г., во время его пребыванія въ Амальфи, была посвящена вопросу о бракѣ. Она называлась „Кукольный домъ". Въ Германіи привыкли называть эту вещь „Норой". Мы уже видѣли, что образъ Норы выкристаллизовался изъ предыдущихъ твореній писателя, и что самая пьеса стоитъ въ извѣстной связи съ предыдущей пьесой.

Нора—это миленькая маленькая женщина, какихъ существуетъ неисчислимое множество: изящная, веселая, ищущая удовольствій, готовая солгать, когда это нужно, шаловливая, кокетливая. Она любитъ своихъ дѣтей, какъ любятъ игрушку, и только къ мужу питаетъ глубокое страстное чувство. Она вѣритъ въ него и довѣряется ему. Она готова для него на всякую жертву. И вся гордость ея заключается въ томъ, что единственное дѣло своей жизни она совершила для своего мужа. Однажды д-ръ Гельмеръ былъ боленъ, и врачи обусловили спасеніе его жизни поѣздкой на югъ; тогда она, эта маленькая женщина, сумѣла безъ его вѣдома достать денегъ. Съ этою цѣлью она поддѣлала вексель, нимало не подозрѣвая, что совершаетъ преступленіе. Но еслибы даже она и знала это, то, при своей отважной рѣшимости принести жертву, она всетаки ни на минуту не задумалась бы сдѣлать это. Теперь она работаетъ и копитъ деньги, чтобы выплатить долгъ. Къ несчастью, Гельмеръ, сдѣлавшись директоромъ банка, увольняетъ агента Крогстада, занимающаго

въ банкѣ маленькую должность. Крогстадъ знаетъ, что надпись на векселѣ была фальшивая, и потому Нора находится въ полной зависимости отъ него. Крогстадъ проситъ Нору заступиться за него передъ ея мужемъ, и такъ какъ ходатайство Норы остается безуспѣшнымъ, то сначала онъ угрожаетъ открыть все мужу, а затѣмъ приводитъ угрозу въ исполненіе. Настоящее внутреннее дѣйствіе пьесы опять таки—не что иное, какъ путь, который проходитъ Нора въ развитіи своего самопознанія. Узнавъ отъ Крогстада, что собственно она сдѣлала, она ни на минуту не сомнѣвается въ томъ, какъ поступитъ теперь Гельмеръ. Онъ, конечно, принесетъ жертву и возьметъ ея вину на себя. Она, разумѣется, не приметъ этой жертвы и своею смертью избавитъ его отъ скандала. Но Гельмеръ горько разочаровываетъ ее. Онъ оказывается отвратительнымъ эгоистомъ, который думаетъ только объ одномъ себѣ, и ему ни на минуту не приходитъ въ голову то, что такъ несомнѣнно для Норы,—а именно, что супруги обязаны дѣлить и радость, и горе и все переносить сообща. У Норы открываются глаза. Она на все готова была для любимаго мужа, даже на самый трудный подвигъ—на смерть; теперь она, не задумываясь, разстается съ нимъ, потому что не любитъ его больше, не вѣритъ въ него, не довѣряетъ ему. Подъ внѣшней пестрой, легкомысленной, мягкой оболочкой этой маленькой женщины кроется настоящій, сильный, смѣлый человѣкъ, который остается безусловно вѣрнымъ себѣ. „Я должна быть совершенно одна“,—говоритъ Нора, какъ и всѣ ибсеновскіе герои, которые ищутъ въ уединеніи твердости, силы и свободы. Долгъ по отношенію къ себѣ самой—вотъ высшій законъ для нея, и она знаетъ, что этотъ законъ ставитъ ее въ противорѣчіе съ обществомъ. Общество съ его компромиссами и уступками признало бы святымъ и ея бракъ съ Гельмеромъ, который собственно уже пересталъ быть бракомъ. Тогда этотъ бракъ сдѣлался бы замурованной гробницей. Итакъ, Нора рѣшительно становится внѣ условностей и, какъ истинная протестантка, восклицаетъ: „Я хочу знать, кто правъ,—общество или я!“

Глубокая иронія пьесы заключается въ томъ рѣзкомъ контрастѣ, который на продолженіи всего внѣшняго дѣйствія проводится между лживостью Норы и прямолинейной любовью къ истинѣ и презрѣніемъ къ лжи Гельмера. Но во внутреннемъ дѣйствіи, которое въ драмѣ, какъ и въ жизни, является единственно рѣшающимъ, Нора—это непреклонная истина, тогда какъ Гельмеръ вноситъ въ бракъ ложь. Съ внѣшней стороны Гельмеръ безупречно корректный джентльменъ. Еслибы мы встрѣтились съ нимъ въ салонѣ, онъ несомнѣнно былъ бы симпатиченъ намъ. Но, подобно большинству мужчинъ,

онъ смотритъ на женщину, какъ на игрушку, какъ на красивую любовницу, съ которой онъ духовно не имѣетъ ничего общаго. Это не человѣкъ, вѣрный своей личности, а эгоистъ. И въ своемъ эгоизмѣ онъ совершаетъ величайшее преступленіе: онъ убиваетъ въ другомъ человѣкѣ вѣру и любовь.

Уходъ Норы—это, въ ибсеновскомъ смыслѣ, не только идеальное слѣдствіе ея безусловной вѣрности себѣ самой, но также справедливое наказаніе для Гельмера.

Быть можетъ, горе просвѣтитъ его, и онъ измѣнится, какъ измѣнился Берникъ; тогда онъ вернетъ къ себѣ Нору. Гельмеръ—это истинно-трагическая фигура: онъ желаетъ того, что неизбѣжно должно погубить его. Увольняя Крогстада, онъ вызываетъ свое собственное несчастье.

Техника „Кукольнаго дома“ по истинѣ можетъ быть названа образцовою. Обрисовка характеровъ—внутренней драмы, выясненіе дѣйствія—внѣшней драмы, волнующая сцена появленія Крогстада, напряженіе, съ какимъ мы ожидаемъ кульминаціоннаго пункта пьесы—той сцены, гдѣ Гельмеръ узнаетъ изъ письма суть дѣла и гдѣ, словно при вспышкѣ молніи, выступаетъ настоящій характеръ его, а Нора приходитъ къ полному сознанію своего положенія,—все это изображено съ замѣчательнымъ совершенствомъ техники. Но, какъ всегда, главную роль играетъ у автора внутренняя драма. Механизму внѣшнихъ и внутреннихъ происшествій придаютъ жизнь Крогстадъ и г-жа Линде. Г-жа Линде является здѣсь носительницей идеальныхъ требованій. Быть можетъ, она могла бы предупредить катастрофу; но она не дѣлаетъ этого, ибо для нея нѣтъ ничего внѣ истины. Г-жа Линде—это одна изъ тѣхъ фигуръ, въ которыхъ авторъ воплощаетъ совѣсть своихъ героевъ. Она и Крогстадъ должны были когда-то жениться. Она не вышла за него замужъ изъ-за денегъ, и это погубило его. Такимъ образомъ г-жа Линде косвеннымъ путемъ является причиной всего происшествія: завязка пьесы зиждится на испорченности Крогстада, а виновницею этой испорченности является г-жа Линде. Когда въ концѣ концовъ г-жа Линде и онъ вновь находятъ другъ друга, мы получаемъ увѣренность, что Крогстадъ исправился, такъ какъ г-жа Линде вновь возвращаетъ ему свою вѣру и свое довѣріе. Подобно Мартѣ Берникъ, г-жа Линде представляетъ собою одну изъ тѣхъ женщинъ, которыя должны жить для кого нибудь другого, одинъ изъ тѣхъ смиренно-гордыхъ женскихъ характеровъ, для которыхъ принесеніе себя въ жертву составляетъ жизненное призваніе.

Еще одинъ эпизодъ играетъ существенную роль въ „Кукольномъ домѣ“—это бѣдный д-ръ Ранкъ, страдающій болѣзнью спинного мозга, который расплачивается за грѣхи своего отца

и погибаетъ подъ проклятіемъ наслѣдственности. Поэтъ вставилъ эту фигуру, чтобы въ разговорахъ со старымъ другомъ дома лучше выяснились характеры Норы и Гельмера. Разговоромъ съ нимъ—Норѣ на минуту приходитъ мысль занять у него нужныя ей деньги, чтобы помочь Гельмеру—Ибсенъ пользуется, чтобы подъ внѣшнимъ кокетствомъ Норы показать ея безусловную внутреннюю чистоту. Въ тотъ моментъ, когда Нора узнаетъ, что Ранкъ любитъ ее, и въ словахъ его звучитъ желаніе, она ломаетъ послѣдній мостъ къ своему спасенію.

Говорятъ, что въ своихъ общественныхъ драмахъ Ибсенъ даетъ только послѣдніе акты. Но для него каждый актъ жизни является первымъ и послѣднимъ. Всякій конецъ есть начало. Можно было бы съ такимъ же успѣхомъ назвать ихъ разслѣдованіями. „Сегодня“, т. е. самое происшествіе, представляетъ для поэта наименьшій интересъ. Ему нравится искать корней сегодняшняго дня во вчерашнемъ днѣ. Изслѣдованію этихъ корней до ихъ тончайшихъ развѣтвленій и посвящены его пьесы. Въ послѣднемъ актѣ анализъ заканчивается, но вмѣстѣ съ тѣмъ оканчивается и „сегодня“, и наступаетъ „завтра“. Интересъ, захватывающій интересъ къ этому „завтра“—вотъ съ чѣмъ отпускаетъ насъ авторъ. Но такъ какъ мы знакомы съ его оптимизмомъ по отношенію къ будущему, то мы, конечно, съ полнымъ правомъ можемъ вѣрить въ это будущее, которое будетъ гораздо лучше настоящаго.

При появленіи „Норы“ автора самымъ рѣзкимъ образомъ упрекали за окончаніе пьесы. Директоры и артистки заявляли, что подобный конецъ рѣшительно невозможенъ. Лаубе также былъ этого мнѣнія. Въ угоду г-жѣ Гедвигъ Ниманнъ-Раабе, Ибсенъ придѣлалъ къ „Кукольному дому“ новый конецъ, съ которымъ пьеса потомъ ставилась на многихъ сценахъ: Гельмеръ указываетъ Норѣ въ сосѣдней комнатѣ на спящихъ дѣтей, и при видѣ ихъ она рѣшается остаться. Этотъ конецъ звучитъ фальшиво, такъ какъ не вытекаетъ изъ существа пьесы. О Норѣ-матери въ пьесѣ совсѣмъ нѣтъ рѣчи, а только о Норѣ-женѣ. Дѣйствіе разыгрывается между мужемъ и женой, а сцены съ дѣтьми являются лишь иллюстраціей ребяческой рѣзвости Норы. Въ томъ, что она не истинная мать, вина также падаетъ на Гельмера, ибо по его винѣ бракъ ихъ оказывается отравленнымъ ложью. А между тѣмъ (и въ этомъ заключается иронія пьесы) его устами поэтъ высказываетъ свой собственный взглядъ, такъ какъ Гельмеръ постоянно говоритъ о томъ, что ложь отравляетъ воздухъ, которымъ дышатъ дѣти.

„Кукольный домъ“ вызвалъ невѣроятную бурю: всѣ были поражены смѣлостью, съ какой Ибсенъ отстаивалъ право женщины на личное существованіе. Несмотря на то, что онъ

выше всего превозноситъ святость истиннаго брака, въ немъ увидѣли противника брака, и это было справедливо, поскольку Ибсенъ дѣйствительно глубоко ненавидитъ современный бракъ въ двухъ обычныхъ его формахъ. Этотъ продажный бракъ, гдѣ рѣшающимъ факторомъ являются деньги, представляется для него источникомъ всяческой лжи и, слѣдовательно, всяческаго несчастія. И не менѣе лживымъ представляется ему бракъ, основаніемъ котораго служитъ одна лишь влюбленность.

Въ „Комедіи любви“ Ибсенъ высказалъ это свое мнѣніе о влюбленности съ шуткою и насмѣшкою. Въ „Кукольномъ домѣ“ Ибсенъ показываетъ трагизмъ брака, который былъ заключенъ влюбленными.

Какъ и для большинства своихъ драмъ, Ибсенъ и для „Кукольнаго дома“ пользовался живыми моделями. Въ одной корреспонденціи изъ Копенгагена въ „Aftenposten“ разсказывается слѣдующее: „Исторія эта взята изъ жизни, если и не въ деталяхъ, то по существу. Г-жа N. N. была замужемъ. У нея были нѣкоторыя собственныя средства. Мужъ былъ болѣзненный человѣкъ. Доходы его были крайне ограничены; любовь къ красотѣ нѣсколько значительнѣе. Милая женщина употребляла на украшеніе дома свои собственныя деньги. Но когда маленькія средства ея были исчерпаны, она стала занимать деньги и въ концѣ концовъ выдала фальшивые векселя. Мужъ, который по слабости, непониманію и блаженному довѣрію считалъ ея частныя средства неограниченными, въ одинъ прекрасный день узналъ обо всемъ этомъ. И что же? Но здѣсь ходъ драмы и дѣйствительности начинаетъ расходиться, подобно рѣкѣ, образующей при устьѣ своемъ дельту. Мужъ, конечно, разсердился; заговорили о разводѣ. Но одни говорятъ, что послѣ того какъ фальшивые векселя были уплачены, онъ простилъ свою жену. Другіе утверждаютъ, что она держалась именно такъ, какъ Нора въ «Кукольномъ домѣ», и что она оставила мужа (и дѣтей ?), чтобы впослѣдствіи, быть можетъ, снова вернуться къ нимъ“.

Никогда еще ни одна пьеса въ Норвегіи не составляла такой злобы дня, предмета столь страстнаго обмѣна мнѣній, какъ „Нора“. Дѣло дошло до того, что зимою 1879 г. на приглашеніяхъ къ обѣдамъ и ужинамъ дѣлалась иногда замѣтка: „Просятъ не говорить о «Норѣ»“.

Не разъ появлялись также различныя продолженія къ пьесѣ. Таково, напримѣръ, продолженіе, написанное М. І. Бугге подъ заглавіемъ: „Какъ Нора снова вернулась домой“ (Христіанія, 1881). Въ Новомъ театрѣ въ Гельсингфорсѣ ставилось продолженіе подъ названіемъ: „Невозможное возможное“. Англійскій романистъ Безантъ написалъ продолженіе къ „Норѣ“ въ формѣ романа: „The Doll's House and After“ („Кукольный

домъ и его продолженіе“), а американская писательница Эдна Д. Ченей издала книгу: „Возвращеніе Норы. Дополненіе къ „Кукольному дому Генриха Ибсена“. Что же касается пародій на пьесу Ибсена, то имя имъ легіонъ.

Первое представленіе ибсеновскаго „Кукольнаго дома“ состоялось 21 декабря 1879 г. въ королевскомъ театрѣ въ Копенгагенѣ. Въ Христіаніи пьеса была поставлена 20 января 1880 г. Въ Германіи она появилась впервые на сценѣ въ столичномъ театрѣ въ Мюнхенѣ (3 марта 1880 г.) въ присутствіи автора.

ГЛАВА XII.

„Привидѣнія“.

Въ то время, какъ на родинѣ поэта шла война изъ-за „Норы“, Ибсенъ снова проживалъ въ Италіи. На Неаполитанскомъ заливѣ онъ написалъ свою слѣдующую драму „Привидѣнія“, которая появилась въ 1881 г.

„Привидѣнія“ выросли изъ круга идей, которыя разрабатывались авторомъ при созданіи „Норы“. „Кукольный домъ“ кончается тѣмъ, что женщина, понявшая лживость своего брака, рѣшительно порываетъ свои узы и уходитъ на свободу. Исторія, на почвѣ которой разыгрывается дѣйствіе „Привидѣній“—это исторія одного брака, гдѣ жена, несмотря на ложь, съ которой сопряженъ ея бракъ, остается у мужа. Этотъ, мужъ, камергеръ Альвингъ, былъ пустой малый, пьяница, гонявшійся за женщинами,—словомъ, типъ супруга, каковымъ онъ, по Ибсену, быть не долженъ. Когда характеръ Альвинга выясняется для его жены, и бракъ съ нимъ становится для нея ложью, она поступаетъ такъ, какъ поступила Нора, т. е. уходитъ изъ дому. Она бѣжитъ къ пастору Мандерсу, котораго любитъ съ самаго дѣтства. Но онъ отсылаетъ ее обратно къ мужу: „Ваша обязанность оставаться при мужѣ, котораго вы однажды избрали, и съ которымъ вы связаны священными узами брака. Жена не призвана быть судьей своего мужа. Вашъ долгъ—со смиреніемъ нести крестъ, который послала вамъ Высшая Воля“. Мандерсъ жестоко упрекаетъ г-жу Альвингъ за то, что она дерзко и безжалостно хотѣла сбросить съ себя ярмо. Иронія, заложенная въ эти упреки пастора, и составляетъ трагизмъ пьесы. Какъ и Нора, г-жа Альвингъ хотѣла возстать противъ закона и порядка, но сила измѣнила ей, т. е. ее сломилъ пасторъ Мандерсъ. Она вѣрила и довѣряла ему, и потому вернулась къ своему браку и къ своей судьбѣ. Эта судьба принимаетъ осязательную форму въ плодѣ

этого брака, Освальдѣ Альвингѣ. Зародышевой фигурой для Освальда является д-ръ Ранкъ въ „Кукольномъ домѣ“. Освальдъ несетъ наказаніе за излишества своего отца. „Грѣхи отцовъ возмѣстятся на дѣтяхъ ихъ“. Возмущеніе Освальда противъ проклятія, которое тяготѣетъ на немъ, приводитъ его къ критикѣ четвертой заповѣди. „Ибсенъ сражается въ томъ же боевомъ ряду, какъ и Людвигъ Анценгруберъ“, говоритъ Эмиль Райхъ. Но понятіе наслѣдственности, какъ ни научно проведено оно въ „Привидѣніяхъ“, не теряетъ и здѣсь своего этическаго характера, согласно которому настоящее является слѣдствіемъ лживаго прошлаго. Освальдъ погибаетъ, такъ какъ онъ есть продуктъ лжи. Истина несетъ съ собою и здоровье. Только здоровые имѣютъ право жить. Ложное состраданіе превращаетъ міръ въ какую-то больницу, говоритъ д-ръ Ранкъ.

Посредниками между прошлымъ и настоящимъ являются привидѣнія, по которымъ названа пьеса, и которые играютъ въ ней роль вершителей судебъ. „Мнѣ кажется“, говоритъ г-жа Альвингъ, „что мы всѣ—привидѣнія. Въ насъ бродитъ не только то, что мы унаслѣдовали отъ отца и матери, но и всевозможные древніе, уже мертвые взгляды, древнія мертвыя вѣрованія и т. д. Они не живутъ въ насъ, но все же они существуютъ въ насъ, и мы не можемъ освободиться отъ нихъ. Когда я беру въ руки хотя бы газету и начинаю читать ее, я испытываю такое ощущеніе, какъ будто между строками мелькаютъ привидѣнія. Вся страна, должно быть, населена привидѣніями. Ихъ такъ много, думается мнѣ, какъ песку морского. И къ тому же мы всѣ такъ боимся свѣта!“ То же самое говорится въ поэтическомъ посланіи:

Вы пишете мнѣ и спрашиваете, полные тоски,
Почему въ настоящее время всѣ такъ мрачны,
И лучъ жизни едва осмѣливается мерцать,
Какъ будто подавленный темнымъ страхомъ;
Почему нѣтъ счастья лѣнивой душѣ,
И никто не понимаетъ причины своихъ страданій;
Почему остаются всѣ бездѣятельными въ горѣ и радости
И безвольно ожидаютъ дальнѣйшихъ событій.

Поэтъ отвѣчаетъ сравненіемъ, что Европа—это корабль, прекрасно оснащенный и подгоняемый свѣжимъ вѣтромъ. И все же загадочный гнетъ парализовалъ духъ и волю пассажировъ и экипажа. „Корабль несетъ на своемъ борту трупъ“. И этотъ трупъ—прошедшее. Прошедшее мѣшаетъ намъ жить для самихъ себя, прошедшее сковываетъ нашу волю, прошедшее препятствуетъ намъ выполнять наше

призваніе даже тогда, когда мы сознаемъ его. Освальдъ зналъ бы свой путь. Онъ проникнутъ жизнерадостностью, которая спасаетъ и облагораживаетъ людей, жизнерадостностью, которая есть радость, доставляемая трудомъ. Онъ—искатель въ высокомъ смыслѣ этого слова, какъ его понимаетъ Ибсенъ, и въ силу своей жизнерадостности онъ хотѣлъ бы также облагородить своихъ ближнихъ. Тоска по солнцу и культъ солнца—солнце у Ибсена является воплощеніемъ красоты и радости—живутъ въ немъ. Но онъ не можетъ быть самимъ собой, онъ не можетъ идти своимъ путемъ, такъ какъ его отецъ грѣшилъ, и мать его не имѣла мужества разойтись съ грѣшникомъ прежде, чѣмъ она дала жизнь ребенку. Болѣзнь Освальда—это ужасный приговоръ г-жѣ Альвингъ за ея пребываніе въ лживомъ бракѣ. Съ внѣшней стороны этотъ бракъ, правда, казался образцовымъ. Онъ дѣйствительно былъ замурованной гробницей. Съ величайшимъ искусствомъ г-жа Альвингъ умѣла сохранять предъ свѣтомъ декорумъ своего брака, и пасторъ Мандерсъ хвалитъ ее за это.

Г-жа Альвингъ проходитъ путь уразумѣнія, который заканчивается признаніемъ, исповѣдью передъ сыномъ. Какъ всегда и повсюду, эта внутренняя трагедія, кульминаціоннымъ пунктомъ который является моментъ полнаго просвѣтленія, и составляетъ настоящее дѣйствіе пьесы. Г-жа Альвингъ, героиня, одна изъ самыхъ поразительныхъ женскихъ фигуръ, которыя создалъ поэтъ. Ибсенъ писалъ о ней въ одномъ письмѣ: „Именно потому что она женщина, она, разъ вступивъ на опредѣленный путь, дойдетъ по нему до конца“. Это заявленіе Ибсена показываетъ, насколько онъ ставитъ женщинъ выше, чѣмъ мужчинъ. Напрасно стали бы мы искать у ибсеновскихъ мужчинъ мощнаго духа, силы обдумать до конца какую нибудь мысль, рѣшимости идти разъ избраннымъ путемъ, какъ это мы видимъ у Іордисъ, у маленькой Норы и у г-жи Альвингъ.

Трагизмъ въ судьбѣ сильной духомъ, обладающей мощной волей и знающей свой путь г-жи Альвингъ заключается въ томъ, что у нея подстрѣлено одно крыло, что то общество и тотъ свѣтъ, представителемъ котораго является пасторъ Мандерсъ, преградили ей ея истинный путь. Пасторъ Мандерсъ совершилъ великій грѣхъ, убивъ въ ней любовь. Какъ ни ясно выступаетъ здѣсь, какъ и во всѣхъ другихъ случаяхъ, ибсеновскій идеалъ счастливаго брака, онъ ни разу не изобразилъ намъ такого брака. Онъ только постоянно показываетъ намъ, какъ люди грѣшатъ противъ него; онъ постоянно изображаетъ лишь споткнувшихся, раненыхъ и убитыхъ жизнью, и ни разу не вывелъ человѣка, который достигъ бы цѣли, одержалъ бы побѣду надъ жизнью. Почему это такъ,

мы уже знаемъ. Ни одинъ изъ ибсеновскихъ идеаловъ не можетъ осуществиться въ жизни. Тотъ, кто увидѣлъ Бога, умираетъ. Современные люди не могутъ дышать воздухомъ третьяго царства. Г-жа Альвингъ, также какъ и Нора,—протестантка противъ закона и порядка. „Мнѣ иногда кажется, что отъ нихъ исходитъ все несчастье на землѣ", говоритъ она. И она настолько презираетъ всѣ законы, что даже ничего не имѣла бы противъ кровосмѣсительной связи Освальда и Регины, дѣтей ея мужа, лишь бы только это сдѣлало жизнь Освальда счастливѣе. Регина—незаконная дочь камергера Альвинга (она живетъ въ этомъ домѣ, какъ Дина Дорфъ въ домѣ Берника), и ея официальный отецъ, столяръ Энгстрадъ, воплощаетъ собою отрицательную сторону ибсеновской идеи. Какъ г-жа Альвингъ учреждаетъ въ память своего мужа пріютъ, такъ Энгстрандъ открываетъ пріютъ, который онъ хочетъ назвать по имени камергера „пріютомъ Альвинга". Это убѣжище для моряковъ, съ женской прислугой и совершенно недвусмысленными цѣлями, представляетъ собою какъ бы ироническій памятникъ Альвингу. Я все еще недостаточно часто подчеркиваю, сколько трагизма заключаетъ въ себѣ иронія общественныхъ пьесъ Ибсена. Это придаетъ его произведеніямъ вѣсъ, остроту и ядовитость обвиненія и приговора, но вмѣстѣ съ тѣмъ затрудняетъ пониманіе ихъ на сценѣ. Въ этомъ причина того, что и въ настоящее время существуетъ цѣлая масса европейцевъ, которые не понимаютъ или не желаютъ понимать Ибсена, этого величайшаго драматурга нашего времени, и что его пьесы все еще жестоко и не всегда побѣдоносно борются за право существованія на сценѣ.

„Привидѣнія", собственно, также состоятъ изъ двухъ дѣйствій, которыя, однако, какъ всегда у Ибсена, съ поразительнымъ совершенствомъ переходятъ одно въ другое и которыя въ сущности представляютъ собою не что иное, какъ лицевую и обратную стороны одной и той же проблемы. Одно дѣйствіе воплощается въ г-жѣ Альвингъ, и ради нея-то авторъ и написалъ пьесу. Другое представляетъ собою лишь страшную иллюстрацію авторской идеи и воплощается въ Освальдѣ. Оба дѣйствія соединяются въ той сценѣ, гдѣ передъ г-жою Альвингъ и Освальдомъ раскрывается смыслъ того пути, который лежитъ впереди и позади ихъ. Когда Освальдъ узнаетъ, что онъ обреченъ на сумасшествіе, потому что на немъ долженъ отомститься грѣхъ его родителей, его катастрофа является также и катастрофою его матери. По своей поразительной мощи эта трагедія материнской любви и материнскаго прегрѣшенія можетъ быть названа единственною въ литературѣ всѣхъ временъ. Немало писалось о томъ, что болѣзнь Освальда, также какъ и болѣзнь д-ра Ранка или

сумасшествіе Ирены („Когда мы, мертвые, воскресаемъ“), не соотвѣтствуетъ картинѣ какой либо дѣйствительно существующей болѣзни. Болѣзнь, также какъ и наслѣдственность, только внѣшнимъ образомъ соприкасается для Ибсена съ естественно-научными вопросами, во внутреннемъ же содержаніи пьесы она, точно такъ же какъ и наслѣдственность, играетъ лишь идеальную, чисто-идейную роль. Она имѣетъ для писателя символическое значеніе. Символическое значеніе имѣетъ также и пожаръ пріюта. Освальдъ смотритъ на пламя, которое вырывается изъ прошлаго (ибо г-жа Альвингъ построила пріютъ для искупленія прошлаго),—и въ немъ пробуждается безуміе. Съ ужасающей ироніей лепетъ безумнаго требуетъ того, что должно было наполнить жизнь здороваго: солнца. И въ этихъ послѣднихъ словахъ драмы звучитъ проклятіе виновной матери за то, что она не могла дать ему при жизни солнца,—силы и радости, красоты и благородства.

Если „Нора“ возбудила уже величайшее вниманіе и живѣйшій обмѣнъ мнѣній, то буря, вызванная въ Норвегіи появленіемъ „Привидѣній“, превзошла все, что когда либо происходило въ этомъ смыслѣ. Цѣлый вулканъ ненависти былъ извергнутъ на автора отечественною печатью. На Ибсена посыпались клевета, брань, обвиненія въ ереси, какъ будто онъ измѣнилъ искусству родины. Смѣлость, съ которой была выведена на сценѣ болѣзнь, намеки на домашнія дѣла, которыя чувствовались въ интимной драмѣ, возмущали умы. Поэтъ былъ глубоко оскорбленъ и возмущенъ неслыханными нападками, которыя были направлены не только противъ его таланта, но и противъ его личной чести. Настроеніе его духа колебалось между недовольствомъ, граничащимъ съ отчаяніемъ, и пламеннымъ гнѣвомъ. Ибсенъ писалъ домой: „Я ожидалъ, что поднимется шумъ. Если наиболѣе извѣстные изъ нашихъ сѣверныхъ рецензентовъ не имѣютъ таланта ни къ чему иному, то во всякомъ случаѣ они обладаютъ несомнѣннымъ талантомъ неправильно понимать и объяснять авторовъ книгъ, которыя они берутся обсуждать. Возможно ли, однако, чтобы все дѣло было тутъ въ одномъ лишь непониманіи? Не произведена ли цѣлая масса этихъ подтасовокъ и искаженій съ полнымъ сознаніемъ ихъ неосновательности? Мнѣ даже кажется, что ничего другого и представить себѣ нельзя“. Съ тѣмъ же раздраженіемъ пишетъ онъ Брандесу: „Когда я думаю о томъ, какъ лѣниво, тяжеловѣсно и тупо работаетъ мысль у насъ на сѣверѣ, когда я вижу, какъ мелки эти люди въ своемъ отношеніи къ серьезнымъ вопросамъ, я впадаю въ глубокое уныніе, и иногда мнѣ кажется, что мнѣ слѣдовало бы немедленно прекратить мою литературную дѣятельность. Въ сущности, у насъ на родинѣ совершенно не нуждаются

въ поэтическихъ произведеніяхъ и вполнѣ удовлетворяются «Стортингской газетой» и «Лютеранскимъ Еженедѣльникомъ»; кромѣ того у насъ имѣются разные партійные листки. У меня нѣтъ талантовъ, нужныхъ для того, чтобы быть добрымъ гражданиномъ своего отечества и добрымъ сыномъ церкви. Но еслибы даже у меня не было вообще никакихъ талантовъ, я не считалъ бы этого особенной бѣдою. Первое и высшее условіе жизни для меня—свобода. На нашей родинѣ не слишкомъ то заботятся о свободѣ, а лишь о разныхъ вольностяхъ, въ большемъ или меньшемъ объемѣ, смотря по тому, какой точки зрѣнія придерживается данная партія. Въ высшей степени непріятно задѣваетъ меня также все то незрѣлое, предназначенное для простого народа, что приходится слышать въ нашихъ публичныхъ дебатахъ. Преслѣдуя весьма похвальную цѣль превратить нашъ народъ въ демократическое общество, наши руководители уже немало сдѣлали для того, чтобы создать изъ насъ общество плебеевъ. Благородство мысли, повидимому, падаетъ у насъ на родинѣ".

Замѣчательно, что въ короткое время всѣ букинисты сѣвера были завалены золотообрѣзными книжками „Привидѣній". Никто не желалъ держать эту книгу у себя. Прошло 13 лѣтъ, пока издатель получилъ возможность напечатать новое изданіе ея. Всѣ большіе сѣверные театры въ Христіаніи и Копенгагенѣ отказались отъ пьесы.

Только лѣтомъ 1883 г. шведскій артистъ и директоръ театра Августъ Линдбергъ собралъ маленькое общество оставшихся безъ ангажемента шведскихъ артистовъ и поставилъ эту пьесу. Въ Гельсингборгѣ было устроено нѣчто вродѣ генеральной репетиціи (23 августа 1883 г.), имѣвшей громадный успѣхъ. Оттуда товарищество отправилось въ Копенгагенъ, Стокгольмъ и, наконецъ, 17 октября въ Христіанію, гдѣ представленіе состоялось въ томъ старомъ маленькомъ театрѣ въ Мюллергассе, которымъ когда-то управлялъ самъ Ибсенъ и который былъ въ то время народнымъ театромъ. И здѣсь успѣхъ былъ весьма рѣшительный. Линдбергъ, который самъ игралъ Освальда, ставилъ пьесу тринадцать разъ подъ рядъ. Особенно воодушевлена была молодежь Христіаніи, и это воодушевленіе проявилось въ концѣ концовъ въ весьма замѣчательной демонстраціи. Christiania-Theater, который при появленіи пьесы рѣшился принять и поставить ее, пробавлялся тогда чрезвычайно жалкимъ репертуаромъ, состоявшимъ изъ „Доры" Сарду и нѣсколькихъ французскихъ и нѣмецкихъ фарсовъ. Три вечера кряду театръ этотъ служилъ ареной для демонстраціи,— демонстраціи по истинѣ неслыханной: молодежь пустила въ ходъ дѣтскія дудки, сигнальные свистки, барабаны, домашніе ключи, а изъ глубины одной ложи раздался даже жалобный,

длительный крикъ сирены. Послѣ представленія демонстраты сомкнутыми колоннами отправились на Мюллергассе и, выстроившись передъ театромъ, привѣтствовали Линдберга бурными оваціями. Не удовлетворившись и этимъ, толпа направилась къ дому директора Christiania-Theater и устроила ему кошачій концертъ.

Первое представленіе „Привидѣній“ на нѣмецкой сценѣ состоялось по иниціативѣ молодыхъ мюнхенскихъ писателей въ Аугсбургѣ 14 апрѣля 1886 г. Попытка герцога Мейнингенскаго поставить пьесу со своей труппой въ Берлинѣ не удалась вслѣдствіе запрещенія цензуры. Наконецъ Францу Вальнеру, драматургу берлинскаго Столичнаго театра, посчастливилось получить разрѣшеніе полиціи на представленіе этой пьесы для утра, устроеннаго съ благотворительною цѣлью. Спектакль состоялся 9 января 1887 г. въ присутствіи Ибсена. Это былъ грандіозный тріумфъ для автора. Францъ Вальнеръ, игравшій Освальда, разсказываетъ слѣдующее: „Я никогда не переживалъ ничего подобнаго. Когда занавѣсъ въ первый разъ опустился, въ залѣ въ теченіе нѣсколькихъ минутъ господствовала глубочайшая тишина, всѣ словно оцѣпенѣли подъ впечатлѣніемъ мощнаго произведенія. Затѣмъ разразилась буря, настоящій ураганъ, какого я еще никогда не слыхивалъ въ театрѣ. Писатель былъ вызванъ единогласно, безъ единаго протеста, и, опьяненный побѣдой, онъ нѣсколько разъ подходилъ къ рампѣ, а по щекамъ его струились слезы радости“. Но все же побѣда еще не была на сторонѣ „Привидѣній“. Прошли цѣлые годы горячей борьбы, прежде чѣмъ драма получила право гражданства, и публика и критика дѣйствительно поняли ее.

„Привидѣнія“ были первымъ произведеніемъ Ибсена, появившимся на французской сценѣ. Женщины первыя сдѣлали попытку обратить на Ибсена вниманіе парижскаго литературнаго міра. Имя его впервые упоминается въ статьѣ г-жи Арведъ Баринъ въ „Revue Bleu“ отъ 15 сентября 1877 г., посвященной, главнымъ образомъ, разбору Брандеса. Но эта статья прошла незамѣченной, также какъ и изслѣдованіе объ Ибсенѣ г-жи Полины Альбергъ (въ „Nouvelle Revue“ отъ 1 іюля 1881). Затѣмъ Жакъ Сентъ-Серъ сообщаетъ въ Revue d'art dramatique (1 марта и 1 апрѣля 1887 г.), какой успѣхъ имѣли произведенія Ибсена въ Германіи. Наконецъ, Эдуардъ Родъ написалъ въ февралѣ 1889 г. предисловіе къ первому тому французскаго перевода Ибсена, сдѣланнаго графомъ Прозоромъ (въ немъ заключались „Привидѣнія“ и „Кукольный домъ“). Въ этомъ предисловіи Родъ, между прочимъ, говоритъ: „Неизвѣстное въ настоящій моментъ имя Ибсена въ одинъ прекрасный день станетъ популярнымъ съ такимъ же правомъ,

какъ имена Достоевскаго, Диккенса и Тургенева. Послѣ Рода критическимъ разборомъ Ибсена занялся Леметръ, и тогда Антуанъ рѣшился поставить „Привидѣнія“ въ своемъ „Théâtre libre („Свободный театръ“), что и состоялось 29 мая 1890 г. Старикъ Сарсе жаловался по этому поводу: „Я, должно быть, заколдованъ! Я рѣшительно ничего не понимаю изъ всей этой исторіи“. Этимъ онъ выразилъ только то, что думало и думаетъ объ Ибсенѣ „сплоченное большинство“—французская публика, голосомъ которой былъ Сарсе. Ибо, если многіе, даже среди интеллигентныхъ людей Франціи, дѣлаютъ видъ будто они понимаютъ Ибсена, будто они даже любятъ его и удивляются ему, то этотъ ибсенизмъ есть не что иное, какъ модная форма снобизма.

ГЛАВА XIII.

„Докторъ Штокманъ“.

Въ тѣ дни 1881 г., когда появленіе „Привидѣній“ было встрѣчено на родинѣ ревомъ критики, и поэта осыпали оскорбленіями, Ибсенъ сказалъ однажды во время прогулки по Кампаніи одному своему другу: „Я не измѣнился. Люди думаютъ, что съ теченіемъ времени я измѣнилъ свои взгляды; но это большое заблужденіе. Въ дѣйствительности, моя эволюція вполнѣ послѣдовательна: я самъ могу совершенно ясно прослѣдить ходъ моего развитія, доказать единство моихъ идей и постепенность ихъ роста, и я собираюсь сдѣлать нѣкоторыя замѣтки, которыя покажутъ, что я точно такой же теперь, какимъ былъ тогда, когда впервые созналъ себя“. Въ этой автобіографіи, которая должна была носить названіе „Изъ Скіена въ Римъ“, и изъ которой были написаны лишь первыя главы, о дѣтствѣ Ибсена, долженъ былъ заключаться отвѣтъ на бурю, поднятую „Привидѣніями“. Но Ибсенъ отложилъ эту работу, и кипящее въ немъ негодованіе вылилось въ драмѣ „Врагъ народа“. Это и былъ тотъ отвѣтъ, который онъ далъ на крикъ, раздававшійся на родинѣ.

Курортный врачъ Томасъ Штокманъ возвратился на родину. Раньше онъ практиковалъ на чужбинѣ, теперь возвратился въ родной городъ и открылъ для него источники благосостоянія, указавъ на значеніе имѣющихся въ немъ цѣлебныхъ ключей. Но вдругъ онъ дѣлаетъ ужасное открытіе. Вслѣдствіе нечистотъ, стекающихъ въ купальное заведеніе, вслѣдствіе плохой канализаціи,—вода отравлена. Честный борецъ за правду, Штокманъ хочетъ, конечно, помочь бѣдѣ, и когда скупость городского управленія отказываетъ ему въ средствахъ, собирается объявить объ этомъ по всему свѣту. Конечно,

онъ оказывается во враждѣ со всѣмъ городомъ, который видитъ въ его фанатической любви къ правдѣ угрозу своимъ мелочнымъ интересамъ, и чернь морально забрасываетъ его камнями, какъ она фактически забросала камнями Бранда. Его истиннаго друга народа,—о трагедія иронін!—весь городъ единогласно объявляетъ врагомъ народа. Врагомъ народа называли также въ свое время и поэта Вельгавена, который сказалъ горькую истину своей странѣ. Этотъ крикъ—„Врагъ народа!“ звучалъ въ ушахъ у Ибсена. Штокманъ—это жизнерадостный Брандъ. Его категорическій императивъ также заключается въ словахъ: все или ничего. Это человѣкъ, который отъ природы стремится идти собственнымъ путемъ. Его братъ и противникъ, фогтъ города, говоритъ, поучая его, что въ благоустроенномъ городѣ это совершенно неумѣстно. „Отдѣльная личность неизбѣжно должна подчиниться цѣлому или, лучше сказать, должностнымъ лицамъ, на которыхъ лежитъ забота объ общемъ благѣ“. Штокманъ также твердо убѣжденъ въ правильности своего пути и призванія, какъ мы видѣли это лишь у Гакона. Но истинное величіе его души проявляется лишь когда онъ сталкивается съ враждой и нападками. И на немъ сказывается возвышающая сила страданія; оно-то и открываетъ ему глаза на все, что окружаетъ его. Ядъ, который попадаетъ въ воду и о которомъ городъ ничего не желаетъ знать, покрывая все это обманомъ и лицемѣріемъ,—это ложь, которая отравляетъ общество. Авторъ называетъ купальни хорошо уже намъ знакомымъ словомъ,—замурованной гробницей. Штокманъ-Ибсенъ говоритъ о купальняхъ, но онъ подразумѣваетъ подъ этимъ городъ, страну. И въ длинной рѣчи, которую Штокманъ произноситъ предъ собравшимися гражданами, для насъ выясняется символическое значеніе пьесы. Ни въ одной драмѣ Ибсенъ не изобразилъ такъ ясно идеальнаго смысла реальныхъ происшествій, какъ во „Врагѣ народа“. Если я постоянно подчеркивалъ, что значеніе ибсеновскихъ произведеній заключается въ томъ, что онъ изображаетъ маленькія происшествія въ маленькомъ городѣ, но при этомъ имѣетъ въ виду всю свою родину и все европейское общество, то „Врагъ народа“ служитъ для этого лучшимъ примѣромъ. Онъ всегда останется жизненнымъ, онъ всюду будетъ имѣть значеніе, несмотря на тѣсныя рамки, въ которыхъ движутся его фигуры. Возмущеніе человѣческаго духа котораго Ибсенъ добивается въ интересахъ истины и свободы,—вотъ къ чему стремится и Штокманъ. Онъ самъ говоритъ что началъ съ купаленъ и дошелъ до гораздо болѣе важныхъ открытій, и прежде всего до открытія, „что всѣ духовные источники нашей жизни отравлены, что все наше гражданское общество покоится на зачумленной почвѣ лжи“. Но человѣкъ

который бросаетъ эту жестокую истину въ лицо своему родному городу, этимъ самымъ признается, какъ глубоко она затрагиваетъ его душу. Устами Штокмана здѣсь говоритъ самъ Ибсенъ: „Я такъ глубоко любилъ мой родной городъ, какъ человѣкъ можетъ любить только родину своей юности. Я еще не былъ старъ, когда уѣхалъ отсюда; разстояніе, тоска разлуки и воспоминаніе придавали для меня какой-то особенный блескъ этому мѣсту и живущимъ въ немъ людямъ". Въ другомъ мѣстѣ Штокманъ говоритъ: „Да, я такъ люблю этотъ городъ, что лучше желалъ бы уничтожить его, чѣмъ смотрѣть, какъ онъ будетъ преуспѣвать на почвѣ лжи". Это—слово того же человѣка, который сказалъ: „Лучшая любовь—это ненависть!" и который изъ любви къ родинѣ и человѣчеству превратился въ яраго обвинителя и гнѣвнаго судью. Въ своихъ первыхъ общественныхъ драмахъ Ибсенъ нападаетъ на верхушки общества. Но вотъ Штокманъ приходитъ къ тому выводу, что вовсе не эти столпы и верхушки являются злѣйшими врагами истины и свободы, что не они только загрязняютъ и отравляютъ почву и духовные источники жизни. Самый опасный врагъ истины и свободы—а истина и свобода и являются для Ибсена единственною основою идеальнаго общества—это проклятое сплоченное либеральное большинство. Въ „Пеэръ Гинтъ" Ибсенъ поражаетъ дракона въ лицѣ исполинскаго горбуна. Здѣсь онъ, какъ Лютеръ въ Вартбургѣ, швыряетъ ему въ голову чернильницу. Правда не на сторонѣ большинства, а на сторонѣ меньшинства,—нѣтъ, еще меньше, на сторонѣ отдѣльной личности, которая постоянно отвоевываетъ истину, которая всегда стоитъ на передовомъ посту человѣчества, которая является создателемъ и носителемъ культуры, которая должна разрушить истрепанныя и устарѣвшія истины, преграждающія путь новымъ.

Мы знакомы со взглядами Ибсена на значеніе личности и индивидуальности, которые красной нитью проходятъ чрезъ всѣ его произведенія. Зародышъ „Врага народа" мы находимъ уже въ „Катилинѣ". Одинокій въ своихъ воззрѣніяхъ, Штокманъ объявляетъ борьбу всему обществу своего города. Это тотъ самый городъ, въ которомъ происходитъ дѣйствіе „Столповъ общества". Это городъ, проникнутый духомъ миролюбія и настоящей гражданственности, съ честными гражданами, которые неустанно хлопочутъ объ общихъ интересахъ и дѣлахъ, съ морально настроенными властями, которыя все направляютъ къ добру и благочестію. Но все то, что эти власти находятъ столь желательнымъ и прекраснымъ, все это есть лишь обманъ и лицемѣріе. Въ домахъ и въ школѣ господствуетъ ложь, общественная жизнь представляетъ собою какое-то болото, люди живутъ торговлей нечистотами и гнилью.

Уже давно пора, наконецъ, хоть разъ основательно „провѣтрить и встряхнуть всю эту апатію, половинчатость и трусость“. Человѣкъ, который даетъ этотъ совѣтъ, слѣдовательно, высказываетъ мнѣніе самого Ибсена, является (мы знаемъ уже эту форму ибсеновской иронiи) отрицательнымъ типомъ пьесы: это журналистъ Гофштадъ, типъ сквернаго, пошлаго журналиста, въ которомъ Ибсенъ снова воплотилъ все свое презрѣніе къ прессѣ.

Что Штокманъ больше всего ненавидитъ въ прессѣ съ ея достойными представителями, такъ это ея фальшивую любовь къ свободѣ, ея прогорклый либерализмъ. Тотъ крахъ либерализма, котораго Ибсенъ желалъ и требовалъ во „Врагѣ народа“, нѣсколько лѣтъ спустя дѣйствительно совершился въ Европѣ; въ настоящее время и мы уже знаемъ то, что сказалъ Штокманъ, а именно, что либералы окостенѣли въ своихъ воззрѣніяхъ и что истинная свобода должна перешагнуть черезъ нихъ. Если же Ибсенъ не вѣрилъ, что свобода можетъ придти снизу, отъ народа, если онъ, напротивъ того, думалъ, что большая масса представляетъ собою лишь сырой матеріалъ, изъ котораго народъ долженъ сдѣлать людей, то это проистекаетъ изъ его чисто индивидуалистической философіи, которая склоняется къ аристократизму и требуетъ абсолютнаго одиночества для великихъ и сильныхъ. Какъ всѣ ибсеновскіе герои, Штокманъ также въ концѣ концовъ стремится къ одиночеству. Это и есть залогъ истинной мощи. Всѣ программы связываютъ человѣка и налагаютъ на него тѣ или другія обязательства. Изъ узъ и обязательствъ проистекаютъ компромиссы и уступки. Идеальные люди будущаго, которыхъ хочетъ воспитать Ибсенъ, будутъ свободными, благородными людьми, и каждый изъ нихъ будетъ стоять на собственныхъ ногахъ и пойдетъ собственнымъ путемъ. Штокманъ, также какъ и консулъ Берникъ, хочетъ сдѣлать изъ своего сына школьнаго учителя. Во „Врагѣ народа“ мы находимъ уже не новую для Ибсена проблему: личность въ сопоставленіи съ эгоизмомъ. Но проблема эта еще рѣзче выражена здѣсь благодаря тому, что личность воплощается въ отдѣльномъ человѣкѣ, а эгоизмъ—въ массѣ. Изъ второстепенныхъ фигуръ насъ интересуютъ типографъ Аслаксенъ, котораго мы уже знаемъ изъ „Союза молодежи“ и который не измѣнилъ за это время своего взгляда на то, какъ должны держаться публика и пресса, и смѣлая, правдивая и прямая дочь Штокмана, Петра, близкая родственница Лоны Гессель.

Чѣмъ дальше мы двигаемся, прослѣживая рядъ общественныхъ драмъ Ибсена, тѣмъ болѣе символическимъ становится его искусство, тѣмъ болѣе то, что скрывается за изображаемыми имъ явленіями, перевѣшиваетъ реальное зна-

ченіе этихъ явленій. Драмы превращаются въ аллегоріи. Даже внутреннее дѣйствіе становится не болѣе, какъ внѣшней оболочкой символическаго происшествія. Символъ—это свѣтящееся ядро произведенія, таинственный свѣтъ котораго освѣщаетъ его изнутри.

Едва только появился „Врагъ народа“, какъ за него ухватились всѣ театры. Первое представленіе состоялось въ Christiania-Theater 18 января 1883 г. Но тутъ Ибсенъ отомстилъ этому и другимъ большимъ театрамъ сѣвера за отвергнутыхъ ими въ свое время „Привидѣній“. Онъ потребовалъ за свою новую пьесу вдвое большій гонораръ, чѣмъ получалъ до сихъ поръ, и театры принуждены были подчиниться. Цѣль Ибсена, наказать ихъ—была достигнута, и при слѣдующей пьесѣ „Дикая утка“, онъ вернулся къ прежнему размѣру гонорара.

Въ Парижѣ „Врагъ народа“ былъ поставленъ 10 ноября 1893 г. театромъ „Oeuvre“, основатель и руководитель котораго г. Lugne—Poe неустанно пропагандировалъ произведенія Ибсена, а Лоранъ Тальядъ прочелъ передъ представленіемъ вступительную лекцію. Онъ превозносилъ д-ра Штокмана, какъ идеальнаго представителя анархизма, и слѣдствіемъ этого было то, что представленіе сопровождалось бурной политической демонстраціей. На этотъ разъ Сарсэ утверждалъ, что вполнѣ понялъ новое произведеніе Ибсена: „Это наборъ общихъ мѣстъ, которыя, полъ-столѣтія назадъ, съ гораздо большею силою и краснорѣчіемъ высказаны были Жоржъ-Зандъ и многими другими противниками общественнаго порядка“. Не слѣдуетъ забывать, однако, о благородномъ и непосредственномъ отзывѣ Генри Бауэра, который пришелъ въ истинный восторгъ отъ этого превосходнаго произведенія и „великолѣпнаго революціоннаго и антисоціальнаго настроенія“ его автора. Когда 29 марта 1898 г., въ честь 70-лѣтней годовщины Ибсена, Lugne-Poe снова поставилъ „Врага народа“, эта пьеса послужила поводомъ для бурнаго выраженія восторга со стороны Зола, который какъ разъ въ это время былъ въ разгарѣ своей дрейфусовской кампаніи.

Во „Врагѣ народа“ авторъ высказалъ весь свой гнѣвъ и все негодованіе, накипѣвшее въ его сердцѣ Но дурное настроеніе духа вслѣдствіе положенія дѣлъ на родинѣ, вслѣдствіе той встрѣчи, какую оказали ему врачи и апостолы своего народа, все еще не покидало его. Подъ впечатлѣніемъ этихъ-то настроеній поэтъ написалъ самое жестокое и ядовитое изъ своихъ произведеній—„Дикую утку“ (1884). Онъ началъ эту пьесу въ Римѣ и окончилъ ее въ Госсензасѣ. Эта драма отмѣчаетъ собою совершенно исключительный моментъ въ жизни Ибсена. Кажется, будто авторъ

на время усомнился во всѣхъ своихъ идеалахъ. Онъ облекаетъ свое отчаяніе въ форму иронiи и, какъ это часто бываетъ у сатириковъ,—жестокаго самоосмѣянія. Грегерсъ Верле, подобно Штокману и Ребеккѣ Вестъ, возвращается домой сверху, съ горъ. Онъ предъявляетъ къ людямъ „идеальныя требованія“. Мы вѣдь знаемъ, что означаетъ для Ибсена это требованіе, и какъ борьба за него наполняетъ всѣ его драмы. Грегерсъ находитъ своего стараго друга, фотографа Гіальмара, въ самыхъ недостойныхъ условіяхъ жизни, въ домѣ, который въ его глазахъ, хотя онъ и не употребляетъ этого слова, не можетъ быть названъ иначе, какъ замурованною гробницею. Отецъ Грегерса, богатый купецъ Верле, имѣлъ съ отцомъ Гіальмара, въ то время лейтенантомъ Экдалемъ, разныя дѣла по лѣсоводству, при которыхъ пускались въ ходъ не вполнѣ чистыя средства. Слѣдствіемъ всего этого былъ процессъ, и если Верле удалось ловко вытянуть голову изъ затягивавшей его петли, то лейтенанту Экдалю пришлось посидѣть въ тюрьмѣ. Старикъ Верле постоянно находился въ интимныхъ отношеніяхъ со своими экономками. Одну изъ этихъ дѣвушекъ онъ и выдалъ замужъ за молодого Гіальмара Экдаля, которому онъ тогда же устроилъ фотографію. Этимъ онъ далъ опустившемуся человѣку средства къ существованію и жену, а самъ избавился отъ любовницы. Гіальмаръ, конечно, ничего не знаетъ о прошлой жизни своей жены; кто настоящій отецъ Гедвиги, дочери Гины, Гіальмаръ или Верле, мы не знаемъ; вѣроятно, и самъ авторъ этого не знаетъ. Это одна изъ тѣхъ неразрѣшимыхъ загадокъ, которыя Ибсенъ любитъ вносить въ свои произведенія. Грегерсъ знаетъ прежнюю жизнь Гины, знаетъ причины великодушія своего отца и проникается стремленіемъ уничтожить ложь въ домѣ Гіальмара и создать между мужемъ и женой истинный бракъ, т. е. бракъ, основанный на правдѣ. Онъ хочетъ сдѣлать изъ Гіальмара благороднаго человѣка, но встрѣчаетъ въ немъ совершенно неподходящаго для этой цѣли субъекта. Гіальмаръ—это каррикатура личности, это человѣкъ фразы, позы, это настоящій „царь себялюбія“, какъ Пеэръ Гинтъ въ сумасшедшемъ домѣ. Вся его жизнь зиждится на лжи, которую онъ самъ себѣ внушаетъ. Онъ убѣждаетъ себя, что онъ великій изобрѣтатель, что онъ великій человѣкъ, отличающійся необыкновеннымъ трудолюбіемъ и полный всяческихъ добродѣтелей. Онъ выдумываетъ себѣ горе и радость, и счастье. Милліоны людей живутъ подобно Гіальмару, сочиняя себѣ счастье или преувеличивая свое значеніе. Эта ложь является въ жизни людей какъ бы возбудительнымъ факторомъ. „Отнимите у средняго человѣку ложь жизни, и вы отнимете у него счастье“, говоритъ умный, практичный д-ръ Реллингъ, который не строитъ себѣ никакихъ

иллюзій насчетъ своихъ ближнихъ. Но Грегерсъ еще полонъ такими иллюзіями, и это обстоятельство становится роковымъ для него; онъ приноситъ съ собою только несчастье. Міръ, въ которомъ живетъ Гіальмаръ, также весь сотканъ изъ лжи, какъ и все его существованіе. Чердакъ, на которомъ живутъ кролики и куры, служитъ для него и для стараго Экдаля, поселившагося послѣ тюрьмы у своего сына, мѣстомъ охоты, и они воображаютъ, что старыя, запыленныя елки, которыя тамъ стоятъ,—это лѣсъ, въ которомъ они охотятся на лѣсныхъ звѣрей. Подобно тому какъ на чердакѣ растетъ мнимый лѣсъ, такъ на духовно-ограниченной родинѣ расцвѣтаютъ мнимая истина и свобода,—и вотъ поэтъ Ибсенъ приходитъ со своимъ идеальнымъ требованіемъ ко всѣмъ этимъ Гіальмарамъ и Экдалямъ, единственной мечтою которыхъ является мундиръ, и думаетъ, что онъ могъ бы побѣдить и исправить ихъ. Такова символически-ироническая рамка пьесы. Но центральное мѣсто въ ней занимаетъ дикая утка. Дикую утку подстрѣлилъ однажды на охотѣ старикъ Верле; въ крыло ей попало нѣсколько дробинокъ, и она упала въ воду; тамъ она крѣпко уцѣпилась за водоросли, но собака охотника вытащила ее на поверхность. Эта птица принадлежитъ маленькой Гедвигѣ, и она любитъ ее и ухаживаетъ за нею на чердакѣ, какъ за своимъ драгоцѣннѣйшимъ сокровищемъ. Дробь охотника поразила дикую утку во время ея полета, низвергнувъ ее изъ свободнаго воздушнаго царства. Она падаетъ на дно и легко могла бы тамъ погибнуть. Но это было бы все-таки несравненно лучше, чѣмъ теперь, когда ее вытащила собака, а люди превратили ее изъ дикой свободной птицы въ толстое домашнее животное. Смыслъ этой символики ясенъ: кто столкнутъ со своего пути, тотъ долженъ погибнуть. Лучше умереть, чѣмъ измѣнить своей настоящей природѣ. Грегерсъ хочетъ сыграть роль собаки и освободить Гіальмара изъ тины лжи. Но Гіальмары не могутъ жить въ чистомъ воздухѣ истины. Всѣ мотивы, которые постоянно занимали Ибсена, представлены здѣсь въ карикатурномъ видѣ. Старый Верле вступаетъ въ бракъ съ послѣдней изъ цѣлаго ряда своихъ экономокъ; „бракъ этотъ основанъ на полномъ довѣріи, на полной и безусловной искренности съ обѣихъ сторонъ“. Потертый негодяй и не менѣе потертая кокетка осуществляютъ своимъ союзомъ истинный бракъ. Грегерсъ требуетъ, чтобы Гіальмаръ простилъ Гинѣ ея вину, а отъ Гедвиги—настоящей, свободной жертвы; она должна доказать сомнѣвающемуся въ ея любви Гіальмару, что она любитъ его и готова для него на величайшія жертвы. Стремленіе Гіальмара къ одиночеству и къ солнцу—это чистая карикатура. А когда, въ концѣ концовъ, бѣдная Гедвига, эта трогательная дѣвичья фигура, самая нѣжная и тонкая изъ

всѣхъ созданныхъ Ибсеномъ дѣвушекъ, вмѣсто любимой утки убиваетъ самое себя, чтобы доказать отцу готовность принести ему жертву, то эта смерть является трагической пародіей на слова Бранда: „кто не отдаетъ своей жизни, тотъ ничего не даетъ“. И дѣйствительно, „Дикую утку“ можно было бы назвать трагической пародіей. Иронія и пародія родственны между собою; и въ этой пьесѣ обѣ дѣйствуютъ одновременно, чтобы возбудить истинно трагическое настроеніе. Это настроеніе основано на томъ, что мы чувствуемъ, какая глубокая любовь къ человѣчеству кроется за этимъ пессимистическимъ презрѣніемъ автора къ современному человѣку.

Первое представленіе „Дикой утки“ состоялось 9 января 1885 въ Бергенскомъ театрѣ. Въ Германіи пьеса была поставлена впервые на утреннемъ спектаклѣ въ Столичномъ Театрѣ въ мартѣ 1887 г. съ директоромъ Лаутенбургомъ въ роли Гіальмара Экдаля. Я не могу удержаться, чтобы не привести здѣсь нѣсколько колкихъ замѣтокъ изъ берлинскихъ театральныхъ отчетовъ того времени. Г. Розенбергъ пишетъ въ „Post“: „То, что мы здѣсь услышали, превосходитъ по своей ничѣмъ неприкрытой вульгарности все, что встрѣчается въ самыхъ пошлыхъ французскихъ драмахъ. Наряду съ этой грубостью, насъ поражаетъ здѣсь спокойное раскапываньe ничтожнѣйшихъ мелочей повседневной жизни“. Проникнутая тѣми же чувствами, „Allgemeine Norddeutsche Zeitung“ замѣчаетъ: „Вся грязь непристойнѣйшихъ французскихъ произведеній для сцены кажется почти чистою водою по сравненію съ грязью «Дикой утки»; въ общемъ, довольно неудачное произведеніе“. Въ противоположность этому нужно привести слова Теодора Фонтана, который выразился о пьесѣ такимъ образомъ: „То, что здѣсь проповѣдуется, истинно и справедливо вплоть до послѣдней черточки, и въ этой истинности и справедливости проповѣди заключается ея почти захватывающая сила“. Лишь въ 1896 г. „Дикая утка“ принимается въ постоянный репертуаръ большихъ сценъ (Нѣмецкаго театра въ Берлинѣ и Бургтеатра въ Вѣнѣ).

Впрочемъ, и парижскіе критики, по части непониманія, не остались позади своихъ нѣмецкихъ собратьевъ. Когда „Дикая утка“ была поставлена 27 апрѣля 1891 г. въ „Théâtre libre“ (съ Антуаномъ въ роли Гіальмара), Сарсе писалъ: „Пьеса темна, безсвязна, однимъ словомъ, несносна“. А другой критикъ заявилъ: „Онъ (Ибсенъ) непонятенъ, таинственъ и запутанъ. Но все же онъ обладаетъ даромъ наблюденія Лабиша и сценическимъ инстинктомъ Деннера“.

ГЛАВА XIV.

Ибсенъ въ Мюнхенѣ.

Въ Мюнхенѣ, гдѣ Ибсенъ, съ двумя перерывами (1878—1879 и съ 1881 по 1885 г. онъ провелъ на югѣ) прожилъ съ 1875 г. по 1891 г., онъ велъ гораздо болѣе открытую жизнь, чѣмъ въ Дрезденѣ. Онъ не только видѣлся со своими земляками (по большей части въ маленькомъ трактирѣ въ Турецкой улицѣ), но и аккуратно посѣщалъ одинъ разъ въ недѣлю общество „Крокодилъ". Въ этомъ обществѣ художниковъ онъ встрѣчался съ Вильгельмомъ Герцомъ, Вильгельмомъ Генце, Фрезеніусомъ, Людвигомъ Шнеегансомъ и др. Иногда, хотя и рѣдко, появлялся Пауль Гейзе. Проф. Карріеръ, Гейзе, врачъ Освальдъ Шмитъ и Ибсенъ часто собирались за кружкой пива между двѣнадцатью и часомъ въ саду отеля Achatz. Здѣсь же Гейзе выразилъ однажды желаніе сопровождать Ибсена въ его поѣздкѣ въ Упсалу. Старый Упсальскій университетъ праздновалъ въ 1877 г. свой 400-лѣтній юбилей. Проф. Дитрихсонъ, съ которымъ Ибсенъ снова встрѣтился въ Мюнхенѣ, подалъ мысль декану философскаго факультета, проф. Ниблому, провозгласить Ибсена на этомъ торжествѣ почетнымъ докторомъ университета. Ибсенъ писалъ тогда въ одномъ письмѣ отъ 29 апрѣля 1877 г.: „Я не знаю въ точности, насколько серьезно намѣреніе Гейзе поѣхать въ Упсалу. Вчера я выяснилъ дѣло на чистоту; желаніе у него есть, но онъ постоянно возвращается къ вопросу о томъ, какъ справятся его слабые нервы съ крѣпкимъ шведскимъ банко (холодный пуншъ). Я, конечно, нахожу, что лишь опытъ можетъ дать отвѣтъ на этотъ вопросъ". Въ концѣ концовъ Ибсенъ поѣхалъ въ Упсалу одинъ и 7 сентября 1877 г. весьма торжественно получилъ званіе доктора.

Зиму 1878—79 г. Ибсенъ снова провелъ въ Римѣ. дѣсь въ немъ развилась страсть къ собиранію картинъ, и онъ купилъ штукъ двадцать картинъ старыхъ итальянскихъ мастеровъ, которыя съ этихъ поръ всюду сопровождаютъ его. Здѣсь же у Ибсена возникла мысль о возвращеніи на родину, въ Норвегію, гдѣ онъ хотѣлъ дать образованіе своему сыну Сигурду, но эта мысль не пріобрѣла еще у него вполнѣ опредѣленной формы. Тѣмъ не менѣе, писатель всегда внимательно слѣдилъ за положеніемъ дѣлъ на родинѣ, ни на минуту не теряя ея изъ виду. Въ этомъ отношеніи замѣчательно одно письмо его къ Дитрихсону, написанное имъ 19 декабря 1879 г. изъ Мюнхена, гдѣ онъ опять основался, въ от-

вѣтъ на нѣсколько присланныхъ ему полемическихъ стихотвореній: „Я очень сомнѣваюсь, чтобы тебѣ удалось встряхнуть нашихъ добрыхъ норвежцевъ и постепенно реформировать ихъ. Мнѣ кажется сомнительнымъ, чтобы у насъ было возможно создать лучшія условія для искусства, прежде чѣмъ будетъ въ достаточной степени расчищена и распахана во всѣхъ направленіяхъ духовная почва, и будетъ созданъ истокъ для всей болотной грязи. До тѣхъ поръ, пока населеніе будетъ считать болѣе важнымъ дѣломъ сооруженіе церквей, чѣмъ сооруженіе театровъ, до тѣхъ поръ, пока оно будетъ охотнѣе поддерживать зулусскихъ миссіонеровъ, чѣмъ художественный музей,—до тѣхъ поръ искусство не можетъ даже считаться настоятельной необходимостью. Я думаю, что немного мы поможемъ дѣлу, если будемъ отстаивать искусство, ссылаясь на аргументы, почерпнутые изъ собственной нашей природы, которую всѣ такъ плохо понимаютъ или даже вовсе не понимаютъ у насъ на родинѣ. Что́ прежде всего и болѣе всего необходимо у насъ, такъ это безъ сожалѣнія разрушить до самаго основанія, въ корнѣ истребить весь этотъ мрачный средневѣковый монашескій духъ, который такъ суживаетъ взгляды и притупляетъ чувства людей. Мое мнѣніе таково: въ данный моментъ совершенно безполезно ломать копья за искусство,—нужно направить оружіе *противъ* всего того, что враждебно искусству. Сначала нужно устранить съ дороги препятствія, а затѣмъ мы будемъ строить". Настроеніемъ этого письма объясняется также и опроверженіе, сдѣланное поэтомъ осенью 1884 г. по поводу распространившагося слуха, будто онъ хочетъ переселиться въ Христіанію, чтобы взять на себя руководство Христіанійскимъ театромъ. Ибсенъ кратко, но внушительно заявилъ, что онъ не получалъ никакого приглашенія, но что, „если неожиданное и, по моему мнѣнію, невѣроятное всетаки случится, и теперешняя дирекція привлечетъ меня къ дѣлу управленія, то я безусловно долженъ буду отклонить это приглашеніе. Продолжать представленія въ этомъ старомъ, несоотвѣтствующемъ современнымъ требованіямъ зданіи, безъ пособія со стороны государства и общины,—это настоящее преступленіе противъ нашего талантливаго и усерднаго артистическаго персонала и противъ нашей національной драматической литературы. Я не хочу быть пособникомъ такого преступленія".

Ибсенъ велъ въ Мюнхенѣ очень спокойный и правильный образъ жизни. Насколько былъ онъ правильнымъ, видно изъ слѣдующаго сообщенія друга и біографа его, Егера: „Лѣтомъ онъ встаетъ въ семь часовъ утра, зимою нѣсколько позже. Туалетомъ своимъ онъ занимается чрезвычайно долго: у него вошло въ привычку, одѣваясь, расхаживать по комнатѣ и обдумы-

вать свои поэтическіе планы, а потому онъ одѣвается часа полтора. Затѣмъ онъ съѣдаетъ легкій завтракъ и ровно въ девять часовъ сидитъ уже за своимъ письменнымъ столомъ. Обдумывая свои драмы, онъ любитъ расхаживать по тремъ или четыремъ комнатамъ. Такъ, разгуливая и работая, работая и разгуливая, проводитъ онъ четыре предобѣденныхъ часа, время отъ времени слегка затягиваясь изъ коротенькой трубки. Вообще же онъ никогда не куритъ. Въ часъ дня онъ заканчиваетъ работу и до обѣда выходитъ на воздухъ. Послѣ обѣда онъ читаетъ. Онъ рано ужинаетъ и рано ложится въ постель. Такъ проводитъ онъ время изъ года въ годъ. Даже во время путешествій онъ старается, по возможности, сохранять обычный порядокъ жизни. Его манера работать въ высшей степени интересна и характерна. Когда онъ остановился на какой нибудь темѣ, онъ, прежде чѣмъ взяться за перо, долго и заботливо обдумываетъ ее. Значительная часть этой умственной работы совершается во время продолжительныхъ уединенныхъ прогулокъ. Когда въ общихъ чертахъ все обдумано, онъ набрасываетъ планъ и затѣмъ уже приступаетъ къ самому изложенію, которое быстро подвигается впередъ. Наконецъ пьеса написана: но это для Ибсена лишь подготовительная работа. Только закончивъ ее, онъ какъ будто постепенно ознакамливается со своими героями и тогда только вполнѣ отдаетъ себѣ отчетъ въ ихъ характерахъ, когда они уже вышли изъ-подъ его пера. Затѣмъ слѣдуетъ обработка и третья стадія—переписка. Онъ не отсылаетъ ни одной работы, прежде чѣмъ она не будетъ переписана совершенно начисто. Лѣто—для него самая лучшая рабочая пора. Зимою онъ занятъ, главнымъ образомъ, обдумываніемъ своихъ плановъ. Лѣтомъ онъ ихъ выполняетъ. Почти всѣ его пьесы написаны лѣтомъ. Когда Ибсенъ начинаетъ вырабатывать какой нибудь планъ, онъ принимаетъ лишь самую необходимую пищу. Маленькій кусочекъ хлѣба и полъ-чашки чернаго кофе—вотъ все, что онъ съѣдаетъ, принимаясь утромъ за работу. Онъ думаетъ, что еслибы ѣлъ больше, то это мѣшало бы ему работать".

Въ дополненіе къ этимъ сообщеніямъ Егера я хотѣлъ бы привести здѣсь замѣтки друга и соотечественника Ибсена, І. Паульсена: „Когда Ибсенъ работалъ надъ какимъ нибудь новымъ произведеніемъ, его непремѣннымъ требованіемъ была глубочайшая тишина и уединеніе. Во время обдумыванія малѣйшій шорохъ, всякая бездѣлица могли помѣшать ему. Онъ любилъ тогда совершенно отвлекаться отъ всего и отъ всѣхъ и духовно запираться въ монастырь. Въ уединеніи и молчаніи, подобно шелковичному червю, занятому своимъ кокономъ, онъ безостановочно ткалъ свою идею, прослѣжи-

валъ ее въ тончайшихъ оттѣнкахъ, изо дня въ день свивалъ нить своего произведенія. Вырваться изъ міра своей фантазіи для выполненія какой нибудь обыкновенной, повседневной обязанности было для него истиннымъ мученіемъ. Дѣловое письмо, на которое необходимо было отвѣтить, посѣтитель, котораго онъ непремѣнно долженъ былъ принять, могли повліять тогда на его настроеніе, какъ ударъ камня, грубо прорывающій тонкую, легкую, какъ кружево, ткань его мысли".

Великолѣпнымъ описаніемъ его жизни въ Мюнхенѣ и того вліянія, которое его личность оказывала на современниковъ, я обязанъ моему дорогому старому другу Михаилу-Георгу Конраду, который предоставилъ въ мое распоряженіе свой дневникъ съ занесенными въ него впечатлѣніями отъ Ибсена. Хотя эти замѣтки относятся къ 1888 и 1891 гг. и, слѣдовательно, нѣсколько опережаютъ нашъ разсказъ, но я все-таки приведу ихъ здѣсь, чтобы дать полную картину пребыванія Ибсена въ Мюнхенѣ. Конрадъ пишетъ:

„Въ октябрѣ 1878 г. я записалъ слѣдующее. Дѣло происходило въ Café Максимиліана. Съ тѣхъ поръ какъ Ибсенъ поселился въ Мюнхенѣ, онъ ежедневно, во всякую погоду, появляется въ этомъ кафе не иначе, какъ между половиной седьмого и половиной восьмого вечера. Онъ всегда сидѣлъ за вторымъ или третьимъ круглымъ столикомъ, направо отъ входа. Обыкновенно онъ совсѣмъ одинъ, съ кружкой темнаго пива или со стаканчикомъ коньяку и графиномъ воды предъ собой. Въ рукахъ у него—газета, на стулѣ рядомъ съ нимъ—цѣлая кипа журналовъ. Неужели онъ такъ много читаетъ? Я часто замѣчалъ, что онъ только держитъ въ рукахъ газету, а спокойный, острый взглядъ его смотритъ изъ-за золотыхъ очковъ мимо нея. Люди, которые входятъ, выходятъ и проходятъ мимо него,—всѣ эти студенты, офицеры, бюргеры, путешественники обоего пола изо всѣхъ странъ свѣта, вотъ что служитъ ему живой хроникой, собранными въ кинематографѣ извѣстіями, странствующимъ биржевымъ бюллетенемъ; несомнѣнно, они кажутся ему болѣе важными и интересными, чѣмъ всѣ передовыя статьи, печатанныя на бумагѣ. Если же онъ въ настроеніи читать, то, пропуская всѣ крупные теоретическіе вопросы и пространныя извѣщенія, посвящаетъ свое вниманіе мелкимъ замѣткамъ о фактическихъ происшествіяхъ дня.

„Очень часто онъ сидитъ здѣсь, словно каменный гость,—неподвижный, со взоромъ, устремленнымъ внутрь самого себя, закусивъ губы, опираясь лѣвой рукой на ручку кресла, а правую спокойно положивъ на мраморную плиту стола, какъ бы держа въ пальцахъ перо:—такъ и кажется, будто онъ сидитъ

за письменнымъ столомъ, углубленный въ свои мысли, поглощенный умственной работой, идеею своего новаго произведенія. Его мощная голова пріобрѣтаетъ тогда обаяніе скульптурнаго изображенія съ крупными чертами смѣлой мужской красоты. Въ эту минуту онъ особенно напоминаетъ намъ свой портретъ, который сдѣлалъ соотечественникъ его Фритіофъ Смитъ, въ настоящее время профессоръ въ Веймарѣ.

„Не говоря ни слова, уплачиваетъ онъ кельнершѣ, спокойно поднимается, беретъ свой зонтикъ (при немъ всегда зонтикъ!), цилиндръ, перчатки и спокойно направляется къ дверямъ своими маленькими, легкими шагами. Онъ постоянно одинъ и тотъ же, съ той же осанкой, съ тѣми же движеніями, и всегда напоминаетъ собою глыбу безсознательной величественной природы въ футлярѣ культуры,—въ своемъ неизмѣнно аккуратномъ темномъ платьѣ, безъ слѣда позы или преднамѣренной рисовки. Темпъ его разговора соотвѣтствуетъ темпу его походки: равномѣрный, торжественный, онъ представляетъ собою нѣчто вродѣ моцартовскаго andante.

„Итакъ, это было въ кофейнѣ Максимиліана въ Мюнхенѣ. Когда я увидѣлъ здѣсь Генриха Ибсена, въ третій разъ мнѣ захотѣлось нарушить его уединеніе за мраморнымъ столикомъ. Я подошелъ и представился ему. Онъ подалъ мнѣ тонкую, мягкую руку, и когда мы обмѣнялись обычными формальными привѣтствіями, онъ предложилъ мнѣ присѣсть къ нему. Онъ говорилъ мягкимъ, тихимъ голосомъ, причемъ на лицѣ его, которое кажется обыкновенно такимъ неподвижнымъ, появилось необыкновенно теплое и привлекательное выраженіе. Съ тѣхъ поръ я ни разу не слышалъ, чтобы онъ разговаривалъ такимъ образомъ. Онъ спросилъ меня, надъ чѣмъ я работаю, какъ обстоитъ дѣло съ «Gesellschaft», и что дѣлаютъ мои товарищи въ Мюнхенѣ и Берлинѣ. Это было время перваго горячаго броженія въ нашей отечественной литературѣ и искусствѣ—молодые бурно давали знать о себѣ, «современное» направленіе было въ полномъ ходу. Ибсенъ—весьма разговорчивый собесѣдникъ, но не въ томъ смыслѣ, какъ французскій causeur, который любитъ эффекты и блистаетъ разными острыми словцами, а въ здоровомъ патріархально-нѣмецкомъ духѣ. Онъ владѣетъ нѣмецкимъ языкомъ почти въ совершенствѣ, безъ всякой иностранной окраски въ произношеніи. Элементарное знаніе языка онъ пріобрѣлъ еще дома, въ своей норвежской народной школѣ, гдѣ нѣмецкій языкъ считается обязательнымъ предметомъ преподаванія. Кромѣ того, его мать была нѣмкой, его бабушка и прабабушка также были нѣмками, затѣмъ въ родѣ его была одна шотландка, но и у нея мать опять таки была нѣмкой. Ибсенъ съ необыкновеннымъ удовольствіемъ говоритъ о своемъ проис-

хожденіи и придаетъ величайшее значеніе материнской линіи. Однажды онъ сказалъ мнѣ съ игривымъ лукавствомъ: мой родъ такъ же, какъ и у всѣхъ высокорожденныхъ, естественно нисходитъ до отдаленнѣйшихъ временъ. Бьернсонъ выяснилъ даже, что оба мы, онъ и я, происходимъ отъ королей, отъ настоящихъ сѣверныхъ королей! Да, да!.. Бьернсонъ даже немало гордится этимъ; мнѣ кажется, онъ можетъ назвать всѣхъ своихъ предковъ по именамъ и къ тому же прекрасно знаетъ всю ихъ хронологію».

„Единственный сынъ Ибсена, начавшій свою офиціальную карьеру въ роли дипломата, закончилъ образованіе въ Германіи; гимназію и университетъ онъ прошелъ въ Мюнхенѣ. Г-жа Ибсенъ также читаетъ и говоритъ по нѣмецки. Ея почти нигдѣ не видно. Она живетъ очень уединенно и избѣгаетъ свѣтскаго общества, какъ и вообще всякаго свѣтскаго времяпровожденія. Она даже одѣвается не такъ элегантно и тщательно, какъ ея мужъ. У нея мрачный, энергичный характеръ. Въ спорѣ она врядъ ли уступитъ противнику. Я убѣжденъ, что Ибсенъ, какъ умный человѣкъ, никогда не пожелалъ бы, чтобы при спорѣ она ссылалась на него. Я наблюдалъ однажды эту чету во время прогулки: они шли на разстояніи по крайней мѣрѣ десяти шаговъ одинъ отъ другого,—мужъ съ цилиндромъ и зонтикомъ все время впереди. Во время своего перваго пребыванія въ Мюнхенѣ, болѣе двадцати лѣтъ назадъ, Ибсенъ чаще всего носилъ мягкую сѣрую фетровую шляпу съ громадными полями (такъ называемую калабрійскую) и свѣтлыя брюки. Онъ тогда еще явно воспринималъ міръ съ болѣе легкой и свѣтлой стороны.

„Однажды я снова пришелъ въ кофейню Максимиліана въ ибсеновскій часъ,—на этотъ разъ съ моими давнишними друзьями и коллегами, барономъ и баронессой ф. Зуттнеръ. Норвежецъ, какъ всегда, явился съ точностью до одной минуты и сѣлъ на свое обычное мѣсто, совершенно незамѣтно для присутствующихъ, какъ будто съ извѣстной заученной таинственностью. Онъ очутился здѣсь какъ-то вдругъ, совершенно незамѣтно какъ будто онъ никогда не вставалъ съ этого мѣста.

„Берта ф.-Зуттнеръ увидѣла его впервые.

„—Послушай, кто это тамъ съ бѣлой львиной гривой? толкнула она меня.

„—Ты не знаешь? Ибсенъ! Генрихъ Ибсенъ!

„—Да что ты?!

„—Познакомить тебя съ нимъ?

„—Развѣ это такъ просто?

„—Очень даже просто, другъ мой. Подождемъ только, пока онъ примется за второй листъ. Если онъ сдѣлаетъ это достаточно скоро, ему пріятно будетъ немножко отвлечься. Тогда я не

медленно представлю тебя ему. Случай рѣдкій и весьма благопріятный. Ну вотъ, теперь!

„Я познакомилъ ихъ, а самъ отодвинулся, чтобы не мѣшать ихъ оживленной бесѣдѣ. Къ сожалѣнію, я недостаточно журналистъ, чтобы, и при этихъ благопріятныхъ условіяхъ, изложить слово за словомъ, о чемъ они говорили.

„Любящимъ правду журналистамъ (это звучитъ довольно неправдоподобно; однако между добрыми европейцами все же еще существуютъ таковые, хотя извѣстность ихъ такъ незначительна, что самое ихъ существованіе кажется баснословнымъ), любящимъ правду журналистамъ приходится отъ Ибсена не сладко. Изъ него нельзя вытянуть рѣшительно ничего такого, что имѣло бы цѣну для большой сенсаціонной прессы. Онъ не имѣетъ ни малѣйшей склонности заговаривать ни о самомъ себѣ и своемъ творчествѣ, ни о своемъ отношеніи къ текущимъ вопросамъ искусства и культуры. Можно было бы прозакладывать гектолитръ добраго пива противъ бутылки зельтерской воды, что Ибсенъ никогда не шепталъ на ухо и вообще не давалъ понять ни одному репортеру или интервьюеру: я создаю безсмертныя произведенія—я обѣтованный мессія поэтовъ—весь свѣтъ и все спасеніе исходятъ съ сѣвера—я и моя школа—я и мои изслѣдователи—наши новые пути—не откажитесь разсвонить все это, и еще кое-что, посредствомъ этого великаго колокола—газеты! Нѣтъ, на такую публицистическую рекламу Ибсена никогда нельзя было бы подбить.

„Недавно было произнесено слово «мода на Ибсена». Я не понимаю, какъ разсудительнымъ нѣмцамъ могло придти въ голову говорить о модѣ на Ибсена. Ибсенъ достигъ пятидесятилѣтняго возраста, а нѣмецкая пресса едва упомянула о немъ въ бѣглыхъ замѣткахъ, не говоря уже о томъ, какъ далека она отъ серьезнаго анализа его творчества. По поводу его поэтическихъ произведеній отдѣлывались лишь разными боевыми словечками. Ибсенъ достигъ шестидесятилѣтняго возраста, создалъ одно за другимъ цѣлый рядъ великихъ произведеній, но и въ настоящее время—въ 1888 г.—онъ является однимъ изъ наименѣе популярныхъ на сценѣ драматурговъ среди другихъ европейскихъ знаменитостей. Въ столицѣ Германіи до сихъ поръ была сдѣлана одна единственная попытка поставить на сценѣ одну изъ его вещей—и то при закрытыхъ дверяхъ. Мейнингенцы включили въ свой репертуаръ многомного, что двѣ его пьесы. Мюнхенскій придворный театръ, который своею смѣлою инціативой выдѣляется среди всѣхъ придворныхъ театровъ, знаетъ лишь три ибсеновскихъ пьесы; высокочтимый вѣнскій Бургтеатръ—ни одной. Ибсенъ въ модѣ! Не потому ли, что нѣсколько головорѣзовъ изъ «юнѣйшей Германіи» выступили въ послѣднее время съ нѣсколь-

кими фельетонами и брошюрами о норвежскихъ поэтахъ-мыслителяхъ?

„Я говорилъ однажды объ этомъ съ Ибсеномъ. «Да», отвѣтилъ онъ съ своей деликатной, мягкой манерой,—«и то уже хорошо, что переводчики стали обращаться ко мнѣ послѣ того, какъ я въ теченіе тридцати лѣтъ доставлялъ имъ работу. Я вѣдь и не разсчитывалъ ни на что другое. Я вполнѣ удовлетворенъ. Плоды осени нельзя собирать весной, въ пору посѣва».

„По настоянію Зола, испытательное учрежденіе для драматическихъ произведеній, парижскій Théâtre libre—вѣдь французы еще въ десять разъ болѣе туги насчетъ чужого искусства, чѣмъ нѣмцы—заказалъ переводъ «Привидѣній» Луи де-Гессему, который въ почтительномъ письмѣ къ Ибсену просилъ его авторскаго разрѣшенія на напечатаніе своего перевода. Прошли недѣли, мѣсяцы, Луи де-Гессемъ не получалъ отвѣта. Тогда онъ обратился ко мнѣ, прося о посредничествѣ. Я отправился въ большой кирпичный домъ на углу Канальной и Максимиліановской улицъ и поднялся во второй этажъ. На дверяхъ—четыреугольный кусочекъ бумаги съ собственноручной надписью: „Д-ръ Генрихъ Ибсенъ“. Я звоню разъ, другой, третій. Наконецъ онъ самъ открываетъ мнѣ дверь съ перомъ въ рукѣ, на которомъ еще виситъ свѣжая капля чернилъ. Это было передъ обѣдомъ, въ его рабочее время. Уже нѣсколько часовъ сидѣлъ онъ за своимъ письменнымъ столомъ. Я извинился, что помѣшалъ, и перешелъ къ дѣлу: Луи де-Гессемъ, Зола, Свободный театръ, авторское разрѣшеніе.

„Ибсенъ: «Ахъ, да! Я, дѣйствительно, получилъ письмо. Но еще не отвѣтилъ. Корреспонденція—это такая ужасная вещь, она отнимаетъ столько времени. Я работаю теперь надъ новой вещью,—мнѣ некогда. Что подѣлаешь!»

„Говоря это, онъ провелъ меня за руку чрезъ двѣ-три комнаты. Мы сѣли въ его рабочемъ кабинетѣ. Я выразилъ готовность быть посредникомъ.

„—Ну вотъ, и прекрасно. Сдѣлайте все, что найдете нужнымъ. Напишите въ Парижъ отъ моего имени.

„—Не желаете ли вы предварительно просмотрѣть переводъ?

„—Нѣтъ, нѣтъ!—съ живостью отклонилъ онъ мое предложеніе.—Всякій переводъ и хорошъ, и дуренъ въ одно и то же время. Я не люблю перечитывать старыхъ вещей. Ужъ вы дайте разрѣшеніе за меня; я на все согласенъ.

Задача была выполнена. Я разрѣшилъ себѣ еще нѣсколько вопросовъ по поводу новой пьесы. Ибсенъ отложилъ перо и спокойно растянулся въ креслѣ.

„Да, это трудно,—улыбнулся онъ, глядя на рукопись.

„—Дѣло происходитъ въ Норвегіи, конечно, — забросилъ я слегка.

„—Конечно. Я вѣдь знаю ее лучше всего. Здѣсь я увѣренъ въ мельчайшихъ деталяхъ. Неточность всегда отвратительна. Прежде чѣмъ я напишу хоть одно слово, я долженъ вполнѣ и всецѣло овладѣть моимъ героемъ, я долженъ заглянуть въ каждый уголокъ его души. Исходнымъ пунктомъ для своего произведенія я всегда беру личность, тотъ или другой характеръ: діалогъ, сценичность, драматическій ансабль, это все придетъ само собой и ничуть не безпокоитъ меня, разъ только я вполнѣ овладѣлъ характеромъ моего героя во всей полнотѣ его человѣческихъ особенностей. И съ внѣшней стороны онъ весь долженъ быть передо мной, вплоть до послѣдней пуговицы; я долженъ знать, какъ онъ стоитъ и ходитъ, какъ онъ держится, я долженъ слышать звукъ его голоса. Затѣмъ я уже не выпущу его, пока не свершится вся его судьба.

„—Какъ же вы чувствуете себя, докторъ, когда вы видите свои созданія воплощенными на сценѣ? Что говорятъ образы вашей фантазіи настоящимъ артистамъ?

„Онъ снова улыбнулся и нѣсколько скривилъ ротъ:—я, вѣдь, рѣдко хожу въ театръ. Я удовлетворенъ, если публика довольна. Увѣряю васъ, что это правда; однако не дѣлайте, пожалуйста, отсюда какихъ либо нелестныхъ для меня выводовъ.

„Я засмѣялся: «Напримѣръ, что, создавая свое произведеніе, вы думаете о публикѣ и объ эффектѣ.

„—Боже сохрани! Тогда моя новая пьеса могла бы остаться ненаписанной. Я совершенно не могу себѣ представить, какъ отнесется къ моей темѣ публика, особенно не норвежская публика.

„—Не можете ли вы сказать мнѣ что-нибудь о завязкѣ?

„—Я не могу сдѣлать это въ двухъ словахъ. Вы получили бы совершенно невѣрное представленіе о ней. Когда все будетъ окончено, тогда скажу. Я еще не написалъ послѣдняго акта.

„—Природа играетъ здѣсь такую же роль, какъ въ «Росмергольмѣ» или въ «Дикой уткѣ?»—храбро выпытывалъ я дальше.

„—Да, море. Оно играетъ здѣсь совсѣмъ особенную роль. Жители Норвегіи находятся подъ очень сильнымъ вліяніемъ моря. Я не думаю, чтобы гдѣ нибудь въ другомъ мѣстѣ можно было составить себѣ ясное представленіе объ этомъ.

„—Тогда мы воспринимаемъ это символически или мистически; наши толкователи сумѣютъ уже разобраться въ этомъ.

„—Да, въ самомъ дѣлѣ, толкователи! Не очень-то хорошо выполняютъ они свою задачу. Они охотно ударяются въ сим-

волизмъ, такъ какъ не питаютъ никакого почтенія къ дѣйствительности. Если же въ ихъ руки, дѣйствительно, попадаетъ символъ, тогда они опошляютъ его и бранятся.

„— Нашли ли вы уже заглавіе для своей новой пьесы, докторъ?

„—Нѣтъ, я еще не нашелъ его и найду лишь подъ конецъ. Вѣдь мнѣ остается еще написать цѣлый актъ. Я надѣюсь закончить все къ концу октября; нѣмецкое изданіе должно появиться одновременно съ норвежскимъ.

„Такъ разговаривали мы еще нѣкоторое время. Ибсенъ не выказывалъ ни малѣйшаго признака нетерпѣнія или нервозности. Казалось, что это былъ для него желанный отдыхъ отъ работы.

„—Знаете ли, — сказалъ я,—вѣдь нашему превосходному Рудольфу Шмидту въ Копенгагенѣ было бы весьма любопытно услышать ваше мнѣніе о его новой повѣсти «Die Geschwister», напечатанной въ «Gesellschaft».

„—Да, я прочту ее. Шмидтъ прислалъ мнѣ рукопись. Вотъ она.—Онъ досталъ ее. Она лежала на столѣ рядомъ съ драмой Макса Кретцера «Гражданская смерть».—Вы понимаете, что я не могу всего перечесть. Всѣ юные скандинавы присылаютъ мнѣ свои вещи. Когда я поглощенъ новой работой, я въ теченіе дня ровно ничего не читаю, только ночью, потому что ночью я не пишу.

„Я разсмотрѣлъ его костюмъ. Поверхъ рубашки безъ воротника и безъ галстука, на немъ былъ черный двубортный сюртукъ.

„Я хлопнулъ его по рукѣ:—Неправда ли, дражайшій учитель, вѣдь вы не всегда сидите за письменнымъ столомъ въ сюртукѣ?

„—Боже сохрани! Въ одной рубашкѣ. Вы застали меня врасплохъ, поэтому я второпяхъ надѣлъ сюртукъ.

„И онъ привѣтливо пожалъ мнѣ руку.

„Несмотря на долголѣтнее знакомство и постоянныя встрѣчи и разговоры на улицѣ и въ кафе Максимиліана, я рѣдко бывалъ въ его квартирѣ. Высокія свѣтлыя барскія комнаты, на стѣнахъ—избранные итальянскіе мастера въ хорошихъ копіяхъ, между ними нѣсколько легкихъ рисунковъ скандинавскихъ живописцевъ. Превосходное впечатлѣніе произвели на меня эти комнаты въ день шестидесятилѣтія Ибсена—онъ родился 20 марта 1828 г.;—повсюду букеты, вѣнки и цвѣтущія растенія въ горшкахъ, на столахъ и стульяхъ разложены подарки: произведенія искусства, книги, разрисованные вѣера, вышивки, адреса; мартовское солнце сіяло сквозь высокія окна, цвѣты благоухали и пестрѣли, а шестидесятилѣтній новорожденный сіялъ отъ удовольствія при видѣ неистощимаго вниманія къ нему

милыхъ людей. Все предобѣденное время комнаты были полны поздравителями.

„—Это ужъ слишкомъ! Я, право, не знаю!—восклицалъ онъ нѣсколько разъ, указывая на кучу подарковъ. А г-жа Ибсенъ бѣгала туда и сюда и дѣлала большіе глаза. Такое нарушеніе обычнаго золотого покоя! Это было и торжественно, и вмѣстѣ смѣшно.

„Новая пьеса, о которой я говорилъ выше, получила названіе «Женщина съ моря».

„Добавлю еще нѣсколько словъ Ибсена, произнесенныхъ имъ въ день его рожденія:

„—Въ Мюнхенѣ просто великолѣпно. Здѣсь такъ хорошо работать! Онъ для меня вторая прекрасная родина. Я еще долго пробуду здѣсь.

„Весною 1891 г. я прибавилъ еще слѣдующее къ этимъ двумъ замѣткамъ:

„Я пришелъ въ кафе Максимиліана изъ придворнаго театра. Ибсенъ какъ разъ собирался уходить. Въ этотъ вечеръ ставили «Врага народа» съ новымъ составомъ исполнителей.

„—Не желаете ли вы посмотрѣть спектакль?

„—Нѣтъ, рѣшительно нѣтъ. Я вѣдь знаю, что они хорошо играютъ.

„—Даже и очень хорошо,—замѣтилъ я.—Только отдѣльныя детали могутъ раздражать человѣка, основательно знающаго самое произведеніе.

„—Да, вотъ видите ли, въ этомъ все дѣло!—возразилъ Ибсенъ.—Вы знаете вещь и уже ожидаете извѣстныхъ вамъ словъ. А для другихъ слушателей дѣло обстоитъ совсѣмъ иначе: они довольны тѣмъ, что видятъ и слышатъ.

„Значитъ, вы ничего не имѣете противъ невѣрныхъ деталей, докторъ?—спросилъ я его съ удивленіемъ.

„—Нѣтъ, но подъ тѣмъ условіемъ, чтобы въ общемъ исполненіи не терялась драматическая сторона пьесы, чтобы ясно выдѣлялся основной смыслъ ея. Отдѣльныя слова не играютъ существенной роли. Тотъ, кого они интересуютъ, найдетъ ихъ въ книгѣ. Если представленіе производитъ надлежащее сильное впечатлѣніе, я доволенъ.

„ Но какъ же это, г-нъ докторъ!—изумился я.

„—Да, я понимаю васъ. Сохраненіе текста во всей его полнотѣ—это вѣчный идеалъ. Но вѣдь и въ театрѣ люди остаются только людьми. Когда нибудь сознаніе да проснется. Вы вѣдь знаете, какъ обстояло у меня дѣло съ концомъ «Норы». Первоначальное окончаніе показалось людямъ черезчуръ сильнымъ. Я самъ предложилъ смягчить его и написалъ болѣе мягкое заключеніе. Нѣкоторое время пьеса ставилась съ этимъ окончаніемъ, но затѣмъ, когда люди вникли въ нее, они сами потребовали перваго, настоящаго конца.

„—Совершенно вѣрно, дорогой учитель. Но не забывайте, что здѣсь, въ Мюнхенѣ, «Нора» съ самаго начала ставилась въ неизмѣненномъ видѣ и производила сильное впечатлѣніе. Правда, уходъ Норы подвергался обсужденію, но зрители были глубоко растроганы и мирились съ такимъ концомъ. Это было при первой же постановкѣ ея здѣсь въ 1880 г.

„—Конечно,—быстро перебилъ меня Ибсенъ,—потому что здѣсь, въ Мюнхенѣ, мы имѣемъ для Норы необыкновенную артистку. Эта простота и глубина геніальной Маріи Рамло, эта подкупающая человѣчность—чего вы еще хотите? Здѣсь и при первоначальномъ текстѣ я могъ выиграть игру!

„—Вы правы,—замѣтилъ я, обрадовавшись.—Я видѣлъ и другихъ артистокъ въ роли Норы, онѣ дѣлали изъ нея кричащую роль, играли съ разсчетомъ на театральный эффектъ—это была какая-то опера безъ музыки. Сердечности и простоты мюнхенской артистки я не встрѣчалъ нигдѣ. Героическія женщины, вращающія глазами богини мести—и Нора!

„—Да, я въ восторгѣ отъ мюнхенской постановки. Г-жѣ Рамло слѣдовало бы предпринять путешествіе, чтобы и въ другихъ мѣстахъ плѣнять публику своимъ великимъ, честнымъ искусствомъ. Она, положительно, единственная въ своемъ родѣ. Кто хоть разъ видѣлъ ее, тотъ понимаетъ, что я хотѣлъ сказать моей «Норой».

„Въ семидесятый день рожденія баварскаго принца-регента мюнхенское общество журналистовъ и писателей устроило большое торжество въ Домѣ Художественной Промышленности. Весь литературный Мюнхенъ былъ на лицо, отсутствовали лишь знаменитости старой школы писателей. Ибсенъ появился въ качествѣ почетнаго гостя, съ единственнымъ орденомъ на груди. Я сказалъ офиціальную торжественную рѣчь, затѣмъ слѣдовалъ еще цѣлый рядъ широковѣщательныхъ застольныхъ рѣчей. Самую замѣчательную рѣчь произнесъ лирикъ и драматургъ Мартинъ Грейфъ, извѣстный, какъ оригинальный импровизаторъ,—когда возбужденіе развязываетъ ему языкъ,—извѣстный и—внушающій страхъ. Его драматическій энтузіазмъ, проявляющійся въ его драмахъ съ такою сдержанностью, рветъ тогда всѣ препоны. Пылая патріотическимъ воодушевленіемъ, Мартинъ Грейфъ въ своей застольной импровизаціи жестоко напалъ на иностранныхъ драматурговъ и направилъ также нѣсколько острыхъ реторическихъ стрѣлъ и противъ Ибсена.

„Ибсенъ постучалъ въ стаканъ и попросилъ слова. Сенсація! Обѣдъ подходилъ къ самому концу, всѣ головы были разгорячены, порядокъ нарушенъ, никто не способенъ былъ болѣе взвѣшивать ни собственныхъ, ни чужихъ словъ.

„Ибсенъ превознесъ гостепріимный Мюнхенъ, какъ городъ

искусства, который отдаетъ должное всякому таланту, какъ своему, такъ и чужому. Мюнхенъ несомнѣнно извлекаетъ отсюда пользу, такъ какъ слава его разносится по всему земному шару. Трудно понять, почему именно Мартинъ Грейфъ вооружается противъ иностранныхъ драматурговъ, такъ какъ извѣстно, что Грейфъ главнымъ образомъ лирикъ, а не драматургъ. Онъ же, Ибсенъ, не чувствуетъ себя задѣтымъ этими вылазками, потому что не считаетъ себя въ Мюнхенѣ чужимъ драматургомъ. Во всякомъ случаѣ, его пьесы ставятся съ такимъ же успѣхомъ и подвергаются такой же критикѣ, какъ и пьесы Мартина Грейфа, и онъ по братски и безъ зависти готовъ раздѣлить съ нимъ свои лавры!

„Многочисленныя ядовитыя двусмысленности этой рѣчи вызвали необыкновенный шумъ. Въ концѣ концовъ счастливой заключительной рѣчью мнѣ удалось достигнуть того, что Ибсенъ и Грейфъ „должны были передъ всѣмъ собравшимся обществомъ подать другъ другу руки.

„Я отправился домой вмѣстѣ съ Ибсеномъ. Онъ взялъ меня подъ руку, такъ какъ не совсѣмъ твердо держался на ногахъ. Такъ шли мы самъ-другъ по ночнымъ улицамъ Мюнхена, направляясь къ дому Ибсена, но съ многочисленными остановками. Ибсенъ все еще разражался восхитительнѣйшими колкостями.

„—Чего же собственно хотѣлъ этотъ Мартинъ Грейфъ? Я не понимаю. Что за драмы онъ пишетъ? Драмы о людяхъ, которые давнымъ-давно умерли, которыхъ онъ никогда не зналъ. Можно развѣ писать драмы о незнакомыхъ людяхъ? Что за дѣло Мартину Грейфу до мертвецовъ? Пусть онъ оставитъ ихъ въ покоѣ и пишетъ сколько ему угодно драмъ о живыхъ. Теперь онъ нарушаетъ могильный покой баварскихъ князей. Когда онъ покончитъ счеты съ этими, онъ, вѣроятно, примется за Гогенцоллерновъ. Правда, мертвыхъ князей имѣется достаточное количество. Исторія обширна. Но въ настоящее время не въ этомъ состоитъ задача драматическаго искусства!

„И снова и снова повторялъ онъ вопросъ: Какое дѣло Мартину Грейфу до мертвыхъ королей?

„Чтобы нѣсколько измѣнить направленіе его мыслей, я замѣтилъ:—Однако, дорогой докторъ Ибсенъ, вѣдь вы тоже написали «Катилину»!

„—Ого!—воскликнулъ онъ внезапно.—Во первыхъ, Катилина былъ не король, а анархистъ, а во вторыхъ, я былъ тогда еще не драматургомъ, а аптекаремъ. «Катилина» былъ первой драматической попыткой аптекаря. Развѣ Мартинъ Грейфъ былъ когда нибудь аптекаремъ? Такъ какъ же!

„Противъ этого умозаключенія трудно было что либо воз-

разить, особенно въ такой поздній часъ. Очень довольные, мы пожелали другъ другу спокойной ночи и вмѣстѣ съ тѣмъ добраго утра.

„Это была до настоящаго времени моя единственная веселая ночная прогулка съ д-ромъ Генрихомъ Ибсеномъ—въ 70-й годъ рожденія баварскаго принца регента“.

Лѣтомъ Ибсенъ ѣздилъ въ Госсензасъ, подлѣ Греннера. Его тамъ знали и очень любили. Онъ жилъ по большей части въ такъ наз. Вилландгофѣ. Обѣдалъ онъ постоянно и регулярно въ отелѣ Гребнера. Бургомистръ Госсензаса, г. Августъ Гребнеръ, пишетъ мнѣ: „Ибсенъ очень охотно жилъ здѣсь, въ Госсензасѣ, и много работалъ, какъ онъ часто увѣрялъ своихъ вечернихъ посѣтителей (одновременно съ Ибсеномъ здѣсь жили: поэтъ Редвицъ и Людвигъ Доци, изслѣдователь Азіи Вамбери и интимный другъ Ибсена, Нильсъ Равенкильде). И теперь еще старики и молодые помнятъ, какъ онъ цѣлыми часами ходилъ по берегу Айзака, глядя на текущую воду и какъ бы не существуя для всего остального міра, вслѣдствіе чего народъ далъ ему прозвище «Человѣкъ ручья» (Bachmandl). Ибсенъ носилъ здѣсь черный сюртукъ, съ орденской ленточкой въ петлицѣ, и цилиндръ“.

ГЛАВА XV.

„Росмерсгольмъ“.

Въ 1885 г. Ибсенъ снова посѣтилъ родину, гдѣ онъ не былъ съ 1874 г. Онъ пробылъ въ Христіаніи лишь короткое время, а затѣмъ отправился въ красиво расположенный Мольде, на западномъ берегу, гдѣ провелъ нѣсколько недѣль. И на этотъ разъ родина съ радостью привѣтствовала его, и онъ высказалъ новыя свои впечатлѣнія, полученныя на родинѣ, въ рѣчи, произнесенной имъ въ Трондгеймѣ. „Здѣсь предстоитъ еще много работы“,—сказалъ онъ,—„прежде чѣмъ о насъ можно будетъ сказать, что мы достигли настоящей свободы. Но я боюсь, что наша современная демократія не сумѣетъ разрѣшить этихъ задачъ. Въ нашу государственную жизнь, въ наше управленіе, въ наше представительство и прессу долженъ быть введенъ аристократическій элементъ. Я, конечно, не вѣрю ни въ родовую, ни въ денежную аристократію, не вѣрю также въ аристократію ума или дарованій. Но я говорю объ аристократіи характера, воли и убѣжденій*)“.

*) Проф. Тегнеръ сказалъ въ 1883 г., при вступленіи своемъ въ шведскую академію: „Аристократизмъ въ сущности есть не что иное, какъ вѣрность по отношенію къ высшему роду дѣйствительности“.

Въ этой программной рѣчи Ибсенъ, въ сущности, не говоритъ намъ ничего новаго. Онъ только нашелъ новое наименованіе для людей воли, характеръ которыхъ заключается въ знаніи своего пути, убѣжденія которыхъ составляютъ истина и свобода. Мы ощупью искали этого наименованія, и вдругъ оно предстаетъ передъ нами, ярко отчеканенное сильнымъ умомъ. Ибсенъ хочетъ сдѣлать всѣхъ людей аристократами и полагаетъ, что нашелъ преображающую силу въ культѣ красоты, въ служеніи солнцу. Въ высшемъ смыслѣ вѣдь истина и свобода являются только соціальными выраженіями для понятія о прекрасномъ. Истина, свобода и красота—это лишь формы для выраженія гармоніи, а внутренняя гармонія человѣка, съ его предназначеніемъ, опредѣляемымъ силами міровой эволюціи, составляетъ для Ибсена высшій и даже единственный жизненный принципъ. Во „Врагѣ народа“ уже говорилось о воспитаніи человѣка въ человѣка-аристократа, а Грегерсъ хотѣлъ сдѣлать аристократомъ Гіальмара. Въ „Росмерсгольмѣ“ проблема человѣка-аристократа составляетъ суть пьесы. „Росмерсгольмъ“ появился въ 1886 г. Вмѣстѣ съ „Привидѣніями“ и „Дикой уткой“, онъ составляетъ высшій подъемъ Ибсена въ его современныхъ драмахъ, вторую вершину всего ибсеновскаго творчества. Съ этого времени въ его искусство начинаютъ входить элементы, все болѣе и болѣе затрудняющіе пониманіе его. Ибсенъ всегда имѣлъ наклонность къ мистицизму. Газеты, а, быть можетъ, и книги приносили ему извѣстія о таинственныхъ силахъ и энергіяхъ. Гипнотизмъ и телепатія произвели большое впечатлѣніе на образованный міръ, а во Франціи праздновалъ свое возрожденіе оккультизмъ—это новое изданіе средневѣковой магіи и каббалистики въ соединеніи съ современными естественно-научными идеями. Немало ужъ было говорено объ оккультизмѣ Ибсена въ драмахъ его послѣдняго періода, который начинается „Росмерсгольмомъ“, но его оккультизмъ имѣетъ также мало общаго съ магіей-каббалистикой, какъ его теорія наслѣдственности и его исторія болѣзней—съ естественно-научными понятіями объ этомъ предметѣ. Ученіе о внушеніи доставило ему лишь новую идеальную величину, и онъ воспользовался ею больше въ этическихъ, чѣмъ въ оккультическихъ цѣляхъ. Въ „Росмерсгольмѣ“ начинаютъ играть роль эти новыя отношенія: загадочныя вліянія одного человѣка на другого. Весьма понятно, что гипнотизмъ, какъ сила, которая поднимаетъ или подавляетъ волю человѣка, представлялъ для Ибсена, никогда не терявшаго изъ виду проблемы воли, совершенно особенный интересъ. Проблема воли an und für sich, разумѣется, осталась для него все тою же. И если новыя боевыя слова замѣнили собою прежнія слова о призваніи и о томъ, что человѣкъ „долженъ

хотѣть“, то ибсеновская философія жизни оставалась, въ сущности, неизмѣнной. Мы увидимъ это также и въ „Росмерсгольмѣ“.

Сверху, съ горъ, приходитъ въ домъ пастора Іоганна Росмера Ребекка Вестъ. Необузданная страсть къ Іоганну овладѣваетъ ею (здѣсь въ драмѣ Ибсена впервые выступаетъ на сцену чувственная любовь). Жена Росмера, Беата, преграждаетъ ей путь. Ребекка доводитъ бѣдную женщину до самоубійства, убѣдивъ ее доводами, въ которыхъ крылся хорошо разсчитанный замыселъ, что ея бездѣтность—это ея проклятіе, невыполненное призваніе, что Росмеръ не любитъ ея больше, но жаждетъ обладать ею, Ребеккою, и даже находится съ нею въ любовной связи. Беата жертвуетъ собою, чтобы не стоять на пути любимаго человѣка, и бросается въ Мюльбахъ. Но съ этихъ поръ между Ребеккою и Росмеромъ стоитъ ея преступленіе, и въ концѣ концовъ они искупаютъ свою любовь смертью. Брандесъ дѣлаетъ совершенно правильное замѣчаніе, что Росмеръ начинаетъ тѣмъ, чѣмъ заканчиваетъ Штокманъ. Призваніе Росмера состоитъ въ томъ, чтобы научить народъ правильному сужденію, сдѣлать всѣхъ людей аристократами, освободивъ ихъ духъ и просвѣтивъ ихъ волю. Какъ дарующій свободу гость, хочетъ онъ переходить отъ одного очага къ другому совершенно также, какъ это хотѣлъ сдѣлать Грегерсъ Верле. Конечно, Росмеръ не желаетъ ничего другого, какъ просвѣтить людей, пробудить ихъ внутреннее лучшее существо. Только собственной своей силой человѣкъ можетъ подняться, т. е. облагородить себя. Никакая внѣшняя сила не можетъ этого сдѣлать. И это ученіе Ибсена,—что все должно совершаться по собственному свободному выбору, подъ собственной отвѣтственностью, что каждый долженъ придти отъ собственнаго лица,—не ново для насъ: уже Максимъ проповѣдывалъ его. Росмеръ хочетъ безъ всякихъ компромиссовъ идти своимъ путемъ. Но этотъ путь къ свободѣ возможенъ лишь при яркомъ солнечномъ свѣтѣ. А солнечный свѣтъ—это неотъемлемая радость, это сила красоты, которая можетъ свершить чудо превращенія. Радость же и красота—это не что иное, какъ счастье, а счастье—это спокойное, увѣренное сознаніе своей невиновности. Но кто не чувствуетъ за собою вины? Кто не грѣшилъ противъ своего внутренняго призванія и своей судьбы? Только правдивый и свободный невиненъ. Но Росмеръ, который желалъ быть идеальнымъ христіаниномъ въ высокомъ, прямомъ смыслѣ этого слова, не сумѣлъ идти своимъ путемъ: онъ слишкомъ слабъ, слишкомъ женственъ, онъ выросъ въ темнотѣ, и въ его крови нѣтъ силы; онъ тащитъ на своей спинѣ трупъ прошлаго, онъ—послѣдній отпрыскъ древней фамиліи Росмеровъ, и традиція

придавливаетъ его къ землѣ. Древнее христіанство нашло своего послѣдняго представителя въ идеальномъ христіанинѣ Росмерѣ, котораго поэтъ не случайно назвалъ Іоганномъ. Тотъ, кто явится вслѣдъ за нимъ, будетъ сильнѣе его и будетъ обладать достаточной силой, чтобы идти своимъ путемъ. Міровоззрѣніе Росмера облагораживаетъ человѣка, но оно убиваетъ счастье. Это перифраза брандова „кто видитъ Бога, тотъ умираетъ". Наше поколѣніе не созрѣло для третьяго царства, въ которомъ будутъ жить люди-аристократы.

Но не Росмеръ главный герой пьесы,—дѣйствіе сосредоточивается на Ребеккѣ Вестъ. Росмеръ отличается слабой волей, а воля Ребекки подчинена закону, который не былъ предначертанъ для нея. Чувственная страсть—мы уже видѣли, что любовь Ибсенъ понимаетъ совершенно въ другомъ смыслѣ—превращаетъ ее въ грѣшницу и преступницу, а познаніе просвѣщаетъ ее и доводитъ до той любви, преисполненной самоотреченія, которая свободна отъ чувственности. Подобно Іордисъ и Сигурду, она также въ концѣ концовъ хочетъ жить лишь въ духовной связи съ Росмеромъ. Удивительное явленіе представляетъ собою эта Ребекка! Въ ней кроется нѣчто демоническое, нѣчто русалочье, таинственное, неуловимое. Эта колдунья, которая борется съ Беатой на килѣ лодки и въ концѣ концовъ сталкиваетъ ее въ воду, имѣетъ въ себѣ задатки благородства и самоотверженія. Двѣ души борются въ ея груди, и благородная побѣждаетъ. Просвѣтленіе совершается въ ней тогда, когда она приноситъ жертву и добровольно признается въ своемъ преступленіи передъ возлюбленнымъ. Нѣтъ жизни, нѣтъ счастья, построеннаго на лжи. Ребекка доходитъ до этого сознанія и находитъ въ немъ свое искупленіе.

Средневѣковые художники, представляя на своихъ картинахъ какой нибудь историческій фактъ или легенду, любили изображать гдѣ нибудь въ углу самихъ себя въ какомъ нибудь скромномъ костюмѣ. Это дѣлаетъ также и Ибсенъ. Въ пьесахъ Ибсена тутъ и тамъ, изъ-подъ какой нибудь поверхностно надѣтой маски, выступаетъ голова самого поэта. Въ „Росмерсгольмѣ" эта маска называется Ульрихомъ Бренделемъ. Брендель былъ учителемъ Росмера, слѣдовательно, его-то ученіе и господствуетъ во всей пьесѣ. Онъ оказывается несчастнымъ банкротомъ своихъ идеаловъ,—трогательная фигура, несмотря на все желчное самоосмѣяніе его. Подобно Ибсену, Ульрихъ Брендель всегда относится ко всему, что онъ дѣлаетъ, съ глубокой серьезностью. Онъ хочетъ сдѣлать большое дѣло, хочетъ играть вліятельную роль въ жизни, но и онъ, какъ и скальдъ Ятгеира—болѣе всего цѣнитъ „ненаписанныя произведенія". Ульрихъ Брендель—это каррикатура и на Ятгеира,

и на самого Ибсена. И хотя судьба его сложилась неблагопріятно для него, хотя произведенія его, по сравненію съ тѣмъ, что онъ думалъ и чего желалъ, что осталось ненаписаннымъ имъ, лишь негодный хламъ,—все же Росмеръ говоритъ о немъ: „Во всякомъ случаѣ у него хватило мужества жить по собственному разумѣнію. Мнѣ кажется, что это немало“. И послѣ того, какъ Брендель сдѣлалъ грустное открытіе Грегерса Верле, что міръ еще слѣпъ и глухъ для его ученія, онъ быстро идетъ подъ гору. Онъ, который всегда любилъ одиночество, теперь стремится къ еще болѣе полному одиночеству, къ великому „ничто“. Ибсенъ, вѣроятно, чувствовалъ, что его путь идетъ подъ гору. Но Брендель является въ пьесѣ не только представителемъ самосознанія и самоосмѣянія: онъ играетъ очень важную роль въ самомъ построеніи пьесы. Онъ словно несетъ съ собою фонарь съ рефлекторомъ и освѣщаетъ все положеніе дѣлъ на родинѣ поэта; ибо здѣсь, какъ и во всѣхъ другихъ своихъ драмахъ, Ибсенъ не забываетъ о своихъ судейскихъ обязанностяхъ. Именно его послѣднее пребываніе въ Норвегіи снова показало ему всѣ больныя и гнилыя мѣста родины, и ея партійная жизнь занимаетъ очень значительное мѣсто въ „Росмерсгольмѣ“. Эта внѣшняя жизнь глубоко проникаетъ и внутреннюю жизнь дѣйствующихъ лицъ, ибо отпаденіе Росмера отъ толпы „благонамѣренныхъ“, борьба, которую онъ ведетъ за свои убѣжденія и въ которой онъ, слабовольный и безсильный, пригибаемый къ землѣ трупомъ своего прошлаго, долженъ погибнуть, составляютъ внѣшнія рамки пьесы. Партіи изображаются въ лицѣ двухъ главныхъ представителей ихъ: въ вожакѣ старой партіи — ректорѣ Кроллѣ и въ вожакѣ молодыхъ радикаловъ, редакторѣ Мортенсгардѣ. Одинъ достоинъ другого. Старикъ—ограниченный, близорукій человѣкъ, закостенѣвшій въ своихъ воззрѣніяхъ, остановившійся на своихъ запыленныхъ, изъѣденныхъ молью истинахъ,—приверженецъ и ревнитель идей и идеаловъ, которые давно уже потеряли цѣнность у современныхъ людей. Петеръ Мортенсгардъ— журналистъ. Этимъ у Ибсена все сказано. На родинѣ онъ—человѣкъ настоящаго и господинъ будущаго. Брендель такъ опредѣляетъ его силу и могущество: „Петеръ Мортенсгардъ никогда не желаетъ болѣе того, на что онъ способенъ. Петеръ Мортенсгардъ можетъ прожить жизнь безъ идеаловъ. И—какъ видишь—это великая тайна борьбы и побѣды. Это итогъ всей жизненной мудрости“. Росмеръ стоитъ между молодыми и старыми, непонятый ни тѣми, ни другими. Онъ, ученикъ Бренделя, чуждъ и враждебенъ обоимъ, съ обоими не имѣетъ ничего общаго. И, отстаивая свои личные взгляды въ борьбѣ партій, онъ неизбѣжно долженъ погибнуть. Въ этомъ заключается траге-

дія иронін въ „Росмерсгольмѣ“. Ученіе Ибсена-Бренделя должно разбиться объ ограниченность Кроллей, о „жизненную мудрость“ Мортенсгардовъ...

ГЛАВА XVI.

„Женщина съ моря“.

Лѣтомъ Ибсенъ ѣздилъ то въ Тироль, то на сѣверъ. Лѣто 1886 г. онъ провелъ въ Саеби на Ютландскомъ полуостровѣ. Какъ прежде въ Мольде, на норвежскомъ берегу, такъ и теперь, на датскомъ, особенно глубокое впечатлѣніе произвело на него море со своей мощью и красотой, и впечатлѣніе это отразилось на его слѣдующей драмѣ „Женщина съ моря“. Эта пьеса, также какъ и „Росмерсгольмъ“, возникла отчасти изъ впечатлѣній, которыя поэтъ получилъ во время своего пребыванія въ Мольде.

Живописнымъ заднимъ фономъ для пьесы Ибсена послужила мѣстность у Беблунгснеса, во внутреннемъ углу Ромсдальсфіорда. Гроссе вполнѣ основательно восторгается красотой ландшафта, который чувствуется во всей пьесѣ. Ибсенъ задумалъ и мысленно обработалъ всю драму во время своего пребыванія въ Ютландіи. Егеръ разсказываетъ объ этомъ слѣдующее (въ послѣднемъ томѣ своей большой „Исторіи сѣверной литературы“): „Однажды я имѣлъ счастье провести нѣсколько дней вмѣстѣ съ Ибсеномъ въ то время, когда онъ подготовлялъ «Женщину съ моря». Онъ, кажется, не написалъ въ это время ни одной строчки; онъ только расхаживалъ, конструируя и обдумывая свою тему. Было бы безсмысленно спрашивать его, о чемъ онъ думаетъ. Я даже сомнѣваюсь, чтобы онъ спокойно отнесся къ такому вопросу. Но по многимъ признакамъ я могъ заключить, что мысль его занята моремъ. Снова и снова возвращался онъ въ своихъ разговорахъ къ морю. По утрамъ, когда онъ совершалъ свою предобѣденную прогулку, его постоянно можно было видѣть на берегу съ устремленнымъ на море взоромъ. Такъ простаивалъ онъ иногда по получасу. Когда мы позже встрѣчались за обѣденнымъ столомъ, онъ вдругъ, безъ всякаго повода, начиналъ говорить о томъ, что онъ видѣлъ тамъ, на днѣ моря. Онъ говорилъ объ удивительной жизни на морскомъ днѣ, о краббахъ, «о крестовыхъ кобольдахъ» и морскихъ ракахъ, которые прячутъ ничѣмъ незащищенную заднюю часть своего тѣла въ пустыя раковины морского труборога. И вся эта жизнь тамъ, въ глубинѣ, говорилъ онъ, есть лишь чудесная варіація нашей жизни здѣсь, на верху, среди людей. Онъ такъ ушелъ въ эту фанта-

зію, что невольно при каждомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ заговаривалъ объ этомъ“. Въ Мюнхенѣ Ибсенъ началъ писать драму. Зародышъ его пьесы возникъ, во всякомъ случаѣ, за много лѣтъ до того. „Женщина съ моря“ составляетъ послѣдній членъ въ цѣпи идей, начавшихся „Норою“. „Нора“, „Привидѣнія“ и „Женщина съ моря“ тѣсно связаны между собою. Одна общая идея соединяетъ эту трилогію брака. Вопросъ, поставленный „Норою“, иллюстрируется судьбою г-жи Альвингъ, а отвѣтомъ на него служитъ „Женщина съ моря“.

Бракъ Эллиды—это типъ продажнаго брака. Д-ръ Вангель, вдовецъ, имѣющій двухъ дѣтей, купилъ себѣ дочь сторожа съ маяка; другими словами, благосостояніе, которое онъ предложилъ дѣвушкѣ, побудило ее принять его предложеніе. Но этотъ бракъ былъ мнимымъ бракомъ, недостойнымъ, лживымъ союзомъ, такъ какъ въ немъ отсутствовали всѣ условія, которыя Ибсенъ требуетъ для настоящаго, священнаго союза. Въ „Женщинѣ съ моря“ Ибсенъ нашелъ яркое и лаконичное выраженіе для этихъ условій: залогомъ истиннаго брака можетъ быть только свободный выборъ за собственной отвѣтственностью. Самымъ яркимъ символическимъ выраженіемъ такого свободнаго выбора за собственной отвѣтственностью является переѣздъ чрезъ бушующій фіордъ, на который рѣшилась жена Бранда, Агнеса. Эллида пожертвовала своей свободой и пошла въ плѣнъ, въ клѣтку. Она также мало понимаетъ своего мужа, какъ и онъ ее. Между ними не происходило никакихъ недоразумѣній,—съ внѣшней стороны бракъ былъ очень мирнымъ,—но, что еще хуже, они жили въ полномъ взаимномъ непониманіи. Для истинной жизни, для жизни въ правдѣ, необходима возможность высказываться, необходимо довѣріе другъ къ другу. Самая сильная форма этого довѣрія есть исповѣдь. Люди, которые не высказываются, которые не могутъ довѣриться другъ другу, это люди, поры которыхъ закрыты лакомъ. Они должны зачахнуть и умереть. Лакъ же этотъ называется у Ибсена ложью, лицемѣріемъ, условностью. Съ открытаго моря приходитъ Эллида на материкъ, изъ бурныхъ волнъ морскихъ—въ тихія воды фіорда. И Ибсенъ взялъ на себя смѣлость воплотить въ тѣлесныя формы свободу, которую покинула Эллида. Онъ символизировалъ свободу въ образѣ моря, а море—въ образѣ таинственнаго чужестранца-моряка, который появляется въ пьесѣ въ видѣ призрака. Этотъ чужестранецъ — настоящій призрачный мореплаватель, какимъ охотно изображаетъ его сага связанныхъ съ моремъ народовъ. Онъ — братъ летающаго голландца и живетъ на призрачномъ кораблѣ. Ибсенъ не упустилъ при изображеніи его и мотива убійства, который тяготѣетъ надъ всѣми героями этихъ сагъ. Настоящій ли

человѣкъ этотъ морякъ, или же призракъ,—это составляетъ неразрѣшенную загадку пьесы. Во всякомъ случаѣ онъ представляетъ собою символъ, и только въ такомъ смыслѣ нужно понимать его. Когда-то, въ юности, Эллида обручилась съ однимъ моряком. Она ничего болѣе о немъ не слышала, но вотъ онъ является, настаиваетъ на своемъ правѣ и хочетъ взять свою невѣсту съ собой. Стремленіе Эллиды къ свободѣ получило опредѣленную форму. Море, свободное море зоветъ плѣнницу къ себѣ. И дѣйствіе пьесы состоитъ въ борьбѣ Вангеля и чужестранца за душу и тѣло Эллиды. Подобно Норѣ, Эллида сознаетъ всю постыдность своего несвободнаго брака и, подобно Норѣ, она хочетъ идти навстрѣчу неизвѣстному. Но здѣсь совершается то чудо, котораго напрасно ожидала Нора. Вангель освобождаетъ свою жену, онъ ставитъ ее на ноги и говоритъ: „Выбирай, какъ и кого желаешь“. Этимъ сразу снимается колдовство, и, глубоко вздохнувъ, освобожденная, Эллида падаетъ въ объятія Вангеля. Она избираетъ своего мужа свободно и за собственной отвѣтственностью. Для обоихъ теперь лишь начинается истинный бракъ. Я не понимаю, какъ можно называть „Женщину съ моря“ неясной и запутанной вещью. Смыслъ ея совершенно ясенъ. Въ предпослѣдней сценѣ Вангель говоритъ своей женѣ: „Ты думаешь и воспринимаешь въ картинахъ и осязаемыхъ образахъ. Твоя тоска и стремленіе къ морю, твоя склонность къ нему, къ этому чужому человѣку,—это было въ тебѣ выраженіемъ просыпающагося и растущаго стремленія къ свободѣ. Не что иное“. На это Эллида отвѣчаетъ: „Ты былъ хорошимъ врачемъ для меня. Ты нашелъ вѣрное средство, единственное, которое могло исцѣлить меня, и рѣшился примѣнить ко мнѣ это средство“. „Женщину съ моря“ нужно отнести къ современнымъ драмамъ, но сказочный элементъ, который является въ ней въ мистическо-символическомъ видѣ, придаетъ ей глубоко-человѣческій смыслъ.

То, что Ибсенъ заключаетъ трилогію брака свѣтлымъ радостнымъ аккордомъ, свидѣтельствуетъ о его оптимизмѣ и идеализмѣ. „Нору“ называли программой женскаго вопроса. Въ такомъ случаѣ разрѣшеніе женскаго вопроса дано въ „Женщинѣ съ моря“. Только тогда, когда женщина получитъ возможность самостоятельно, за собственной отвѣтственностью, избирать свое призваніе,—только тогда она будетъ въ состояніи быть личностью, тогда она будетъ истинной женой и матерью. Всецѣло отдающаяся, сильная своимъ довѣріемъ, съ радостью готовая на всѣ жертвы, женщина, добрая воля которой не связана никакими оковами,—вотъ тотъ идеалъ жены, какой всегда представлялъ и представляетъ себѣ Ибсенъ.

Мы видимъ, какъ неизмѣнно Ибсенъ преслѣдовалъ одну и ту же идею, какъ онъ постоянно возвращался къ одной и

той же проблемѣ,—женскому вопросу,—различно освѣщая его, въ лицѣ Зельмы („Союзъ молодежи“), Дины („Столпы общества“), Норы, г-жи Альвингъ, Эллиды. А зародышъ этого образа мы находимъ уже въ „Пеерѣ Гинтѣ“.

Борьба женщины за свою душу, борьба съ мужчиной, который, какъ калифъ своего „я“, смотритъ на женщину, какъ на вещь, заканчивается свободнымъ рѣшеніемъ Эллиды. Характерно, что эта единственная изъ общественныхъ драмъ Ибсена съ благополучнымъ исходомъ, эта единственная пьеса съ веселымъ окончаніемъ, какъ разъ есть сказка, пьеса, къ которой примѣшивается сага. Пьесы Ибсена, построенныя на вполнѣ реальной почвѣ, оканчиваются у него всегда печально, хотя бы въ концѣ и свѣтилась радуга надежды.

Техническая сторона „Женщины съ моря“ во многихъ отношеніяхъ весьма замѣчательна, въ особенности благодаря красивому вставному эпизоду, что Ибсенъ особенно охотно дѣлаетъ въ своихъ позднѣйшихъ драмахъ. Я бы назвалъ этотъ эпизодъ дѣйствіемъ, отраженнымъ въ зеркалѣ. Какое нибудь положеніе, сцена, цѣлый эпизодъ отражаютъ нѣчто такое, что временно находится внѣ главнаго дѣйствія. Этимъ поэтъ производитъ огромное впечатлѣніе. Я напомню тотъ моментъ въ „Привидѣніяхъ“, когда г-жа Альвингъ слышитъ изъ сосѣдней комнаты, какъ ея сынъ шутитъ съ Региной. Совершенно такие разговаривалъ когда-то съ горничной ея мужъ. И какъ здѣсь кусокъ прошлаго отражается въ настоящемъ, такъ въ „Женщинѣ съ моря“ въ настоящемъ вырисовывается часть будущаго. Дочь Вангеля Болетта продается старшему учителю Арнгольму совершенно также, какъ Эллида продалась Вангелю. И больной художникъ Лингстрандъ играетъ для Болетты роль чужестранца-моряка. Эта манера Ибсена пользоваться настоящимъ, какъ зеркаломъ для прошлаго и будущаго, напоминаетъ мнѣ одинъ мой визитъ къ Эдмонду Гонкуру въ Парижѣ незадолго до его смерти. Онъ показалъ мнѣ, по своему обыкновенію, лучшія вещи своей коллекціи, и, когда я спросилъ его, какую вещь онъ любитъ больше всего, онъ указалъ на маленькую металлическую пластинку японской работы. Пластинка изображала поверхность воды, а въ водѣ стоитъ нога журавля. Самый же журавль, небо и берега отражаются въ водѣ. Таковы и драмы Ибсена: въ маленькой лужицѣ воды, которую онъ намъ показываетъ, отражается весь міръ, прошедшее и будущее.

Д-ръ Вангель имѣетъ двухъ дочерей, Болетту и Гильду Объ дѣвическія фигуры должны были быть зародышами, изъ которыхъ предполагалось развить двѣ новыя драмы. Гильду мы снова встрѣтимъ въ „Архитекторѣ Сольнесъ“, а Болетта—это предварительный этюдъ для „Гедды Габлеръ“. Какъ она,

съ цѣлью пристроиться, выходитъ замужъ за старшаго учителя Аргольма, такъ дочь генерала Габлера выходитъ замужъ за ученаго Іорга Тесмана, которому предстоитъ карьера старшаго учителя.

Нельзя не узнать въ Болеттѣ и основной черты характера Гедды—ея капризнаго эгоизма. Итакъ, если послѣдняя драма Ибсена давала ему поводъ и служила толчкомъ для созданія новаго произведенія (мы вѣдь знакомы уже съ этой манерой ибсеновскаго творчества), то при созданіи этой новой пьесы изъ его души не исчезала одна изъ его предыдущихъ пьесъ. Обсуждая „Вождей на Гельголандѣ“, я уже указывалъ на родство этой эпопеи съ современной драмою—„Гедда Габлеръ“. На родинѣ поэта критика назвала Гедду—Іордисъ въ корсетѣ. Сходство ихъ несомнѣнно. Но и во всей техникѣ этого весьма зрѣлаго произведенія проскальзываютъ черты юношеской драмы. Левборгъ соотвѣтствуетъ Сигурду, Тесманъ—Гунару, а Теа Эльфстедъ также близка Дагни, какъ Іордисъ—Геддѣ. Левборгъ совершенно также стоитъ между Геддой и Теей, какъ Сигурдъ между Іордисъ и Дагни. Ибсенъ однажды самъ энергично утверждалъ, что „Гедда Габлеръ“—проблематическое произведеніе: онъ хотѣлъ изобразить лишь единичный случай, причемъ исключительный характеръ этого единичнаго случая объясняется тѣми обстоятельствами, въ которыя поставлена героиня. Мюнхенскій артистъ и режиссеръ г. В. Шнейдеръ сообщаетъ мнѣ замѣчательный въ этомъ отношеніи разговоръ Ибсена по поводу характеристики Гедды: „Ибсенъ присутствовалъ почти на всѣхъ репетиціяхъ перваго представленія «Гедды Габлеръ». Мой покойный другъ, Генрихъ Кеплеръ, завѣдывалъ режиссерской частью. Въ одномъ мѣстѣ, смыслъ и цѣль котораго былъ для него не вполнѣ ясенъ, Кеплеръ спросилъ поэта: «Чего собственно хочетъ эта каналья (Гедда)?» на что Ибсенъ со своей спокойной и тихой манерой отвѣтилъ: «Она вовсе не каналья. Женщина находится въ шестомъ мѣсяцѣ беременности, и я хотѣлъ лишь показать, до какихъ экстравагантностей это состояніе можетъ довести живую, легко возбуждающуюся женщину». Эта мысль—показать женщину не въ ея нормальномъ состояніи, а въ извѣстные патологическіе моменты ея женскаго существованія, повышающаго воспріимчивость всего ея существа, была уже не новой для Ибсена. Гедвига въ «Дикой уткѣ» также находится въ болѣзненномъ возбужденіи. Но намеки на пробужденіе въ ней половой зрѣлости отличаются не меньшею скромностью, чѣмъ въ «Геддѣ Габлеръ» намеки на интересное положеніе героини.

Настоящую же тему пьесы составляетъ постоянно возвращающійся въ современныхъ драмахъ Ибсена мотивъ ложнаго

брака. Бракъ Гедды съ Тесманомъ былъ продажнымъ: избалованная молодая дѣвушка вышла замужъ, чтобы вести большой домъ, имѣть верховую лошадь и лакея и вращаться въ свѣтѣ. Гедда—настоящая свѣтская дама, типъ современной свѣтской женщины. Мы знаемъ, что думаетъ Ибсенъ о свѣтѣ и обществѣ, и потому понятно, что фигура, въ которой онъ воплотилъ свѣтское общество, вышла не слишкомъ симпатичной. Условность и компромиссъ, страхъ передъ тѣмъ, что скажутъ люди, трусость, не позволяющая человѣку идти собственнымъ путемъ, опредѣляютъ жизнь Гедды. И здѣсь, какъ во всѣхъ прочихъ драмахъ Ибсена, рѣчь идетъ о свободѣ и несвободѣ, о правильномъ и ложномъ пути. Гедда завидуетъ всѣмъ людямъ, которые имѣютъ власть надъ собою самими и надъ другими людьми. Въ тотъ моментъ, когда въ ней пробуждается сознаніе, что фактически она не свободна и находится въ зависимости отъ воли и желанія ассесора Брака, жизнь становится невыносимой для нея, и она уходитъ и стрѣляется. Она слишкомъ слаба, чтобы нести свой грѣхъ, какъ Росмеръ слишкомъ слабъ для своей добродѣтели. Она—половинчатая натура, а потому авторъ ненавидитъ ее. Съ ненавистью изобразилъ онъ ее въ ея злости, зависти и чувственности. Трусливая, завистливая, злая, чувственная, нерѣшительная, съ больной волей, жаждущая лишь широкой жизни, полной наслажденій, двусмысленно играющая на полутонахъ, все дѣлающая съ разсчетомъ, но безъ опредѣленной цѣли, растрачивающая жизнь въ безсмысленномъ фейерверкѣ,—такъ изображаетъ Ибсенъ типъ свѣтской женщины.

„Единичный случай“, говоритъ онъ въ свое оправданіе, и къ тому же еще героиня его находится въ болѣзненномъ состояніи. Но единичный случай и болѣзненное состояніе понадобились ему только для того, чтобы на обостренной въ своихъ проявленіяхъ индивидуальности показать типичный случай. Ненависть къ существующему обществу и здѣсь, какъ и въ „Дикой уткѣ“, (въ обѣихъ этихъ драмахъ особенно ярко проявляется пессимизмъ автора по отношенію къ настоящему) порождаетъ иронію. Когда Гедда совершаетъ одну изъ своихъ мелкихъ, злыхъ, подлыхъ выходокъ, напр., дѣлаетъ видъ, будто она приняла новую шляпу тети Юліи за шляпу служанки, она говоритъ въ свое оправданіе, что и не могла поступить иначе, что она должна была поступить именно такъ. И ея воля, слѣдовательно, есть воля сознательная, управляемая понятіемъ „должнаго“. Затѣмъ иронически обсуждается жизненное призваніе Гедды, и Гедда и Бракъ совѣщаются о томъ, какую задачу выдвигаетъ передъ нею жизнь. Съ иронією, съ глубоко-трагической иронією показываетъ поэтъ вліяніе женщины на мужчину, и чрезъ всю пьесу проходитъ пародія

на стремленіе къ красотѣ и на радость жизни, преображающее вліяніе которой на людей поэтъ не перестаетъ прославлять. Во время шествія Діониса голова Юліана убрана виноградными листьями, и этотъ символъ радости жизни снова воскресаетъ въ „Геддѣ Габлеръ“. Гедда мечтаетъ о томъ, какъ Левборгъ будетъ участвовать въ вакханаліи съ виноградными листьями въ волосахъ. Но оргія, въ которой постыдно угасаетъ жизнь Левборга, — это выдуманная радость, точно также какъ опьяненное красотой общество Юліана было лживое и развратное общество. Жить и умереть въ красотѣ—вотъ заключительное слово ибсеновской мудрости. Сила радости—это преобразующая сила жизни. И эта мудрость, и эта сила представлены въ этой сатирической пьесѣ въ совершенно извращенномъ, каррикатурномъ видѣ. Но при помощи каррикатуры, иронiи и пародiи на то, что является для поэта самымъ возвышеннымъ и святымъ, онъ достигаетъ поразительныхъ результатовъ. Однажды онъ сказалъ: лучшая любовь—это ненависть. Теперь онъ нашелъ новую формулу: лучшая ненависть—это иронiя.

Педантичный Іоргъ Тесманъ и геніальный Левборгъ являются конкуррентами. Но эта борьба имѣетъ и символическій смыслъ. Тесманъ написалъ книгу о брабантской индустріи въ средніе вѣка и на основаніи этого произведенія хочетъ добиться профессуры, виднаго общественнаго положенія. Левборгъ пишетъ книгу о культурныхъ силахъ будущаго, и это произведеніе, полное самыхъ смѣлыхъ мыслей, сжигается Геддою. Тесманъ—самый типичный человѣкъ сегодняшняго дня, который глядитъ назадъ, въ средніе вѣка, который добровольно нагружаетъ себя мертвечиной и, основываясь на давнопрошедшемъ, хочетъ утвердиться въ настоящемъ. Культурныя силы будущаго, которыми занятъ Левборгъ,—человѣкъ завтрашняго дня,—это силы третьяго царства. Но человѣкъ, который, хотя бы лишь въ предчувствіи, увидѣлъ это третье царство, умираетъ въ отвратительнѣйшей канавѣ, а произведеніе его погибаетъ въ пламени. Сцена, гдѣ Гедда сжигаетъ манускриптъ, духовное дитя Левборга и Теи Эльфстедъ, имѣетъ чисто символическій характеръ. Людвигъ Гевези талантливо указалъ прообразъ этой сцены: „Герою греческой саги Мелеагру, побѣдителю Аталанты, предсказано оракуломъ, что онъ будетъ жить до тѣхъ поръ, пока не сгоритъ извѣстное полѣно. Однажды Алтея вытащила это полѣно изъ огня, когда оно только что загорѣлось, и этимъ спасла жизнь Мелеагру. Потомъ, разсердившись на него, она бросаетъ полѣно въ огонь и такимъ образомъ сжигаетъ Мелеагра символически и фактически. Современный Эсхилъ—Свинбёрнъ, съ поражающей мощью изобразилъ эту сцену въ своей трагедіи

„Аталанта въ Калейдонѣ“; Ибсенъ же пересадилъ ее въ современную жизнь. И эта книга, дѣйствительно, есть то же, что жизнь Левборга, потому что она составляетъ содержаніе, великую правду, дѣло его жизни. Дѣло—это все. Въ немъ—смыслъ и цѣль жизни. Въ „Брандѣ“ мы видѣли зарожденіе этой мудрости, въ „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“ она раскрывается во всей своей полнотѣ. Но и во всѣхъ промежуточныхъ драмахъ Ибсена постоянно говорится о дѣлѣ, объ истинномъ дѣлѣ, совершонномъ въ надлежащее время, предопредѣленномъ судьбою, указанномъ внутреннимъ голосомъ, выполненномъ по свободному желанію, за полной личной отвѣтственностью. Единственное дѣло, которое совершаетъ Гедда, которое она совершаетъ свободно и которое, дѣйствительно, должно было быть сдѣлано, примиряетъ съ нею: дѣло это—ея самоубійство.

Если въ Геддѣ мы снова нашли типъ Фуріи, Іордисъ, типъ солнца, а Теа является типомъ Авреліи, Дагни, луны, то въ драмѣ не отсутствуетъ и трогательная женская фигура, которую Ибсенъ изображаетъ, какъ типичную тетку. Мы знакомы съ цѣлымъ рядомъ этихъ страдалицъ; къ нимъ присоединяется также тетя Юлія.

Въ техникѣ пьесы Ибсенъ выказываетъ самую тонкую виртуозность, съ которой онъ распоряжается діалогомъ, давая просвѣчивать между словами скрытому потоку чувствъ и мыслей, со всѣми ихъ развѣтвленіями, скрещиваніями и капризами. Символика языка, отдѣльныхъ словъ достигаетъ здѣсь высочайшаго совершенства, и въ этомъ заключается причина того, что ибсеновскія вещи позднѣйшаго времени такъ плохо понятны на сценѣ. Поэтъ требуетъ отъ слушателя чрезвычайнаго вниманія, которое должно улавливать скрытый, косвенный и двойственный смыслъ словъ. Ибсенъ давно уже пересталъ выводить на сценѣ внѣшнія событія, въ сценической обработкѣ которыхъ онъ былъ мастеромъ въ свои юные годы. Какъ въ классическихъ драмахъ французовъ, все совершается у него за сценой. На сценѣ, сидя на диванѣ или раздѣленные столомъ, бесѣдуютъ двое людей, и въ ихъ разговорѣ отражается драма прошлаго и проистекающая изъ нея драма настоящаго. Техника отраженія господствуетъ во всемъ драматическомъ искусствѣ Ибсена. Сцена служитъ для него лишь зеркаломъ, въ которомъ отражается внѣшній міръ. Но если уже эта техника является необычной для нашей сцены, то не менѣе чуждой кажется намъ манера Ибсена многое показывать въ перспективномъ сокращеніи. Напримѣръ, несчастный Левборгъ застрѣлился. Тесманъ внѣ себя, Теа Эльфстедъ—въ отчаяніи. Мысль, что погибло произведеніе друга, перевѣшиваетъ даже горе по поводу его страшной смерти.

Но въ карманѣ у Теи оказываются замѣтки Левборга, и оба немедленно берутся за работу, чтобы при помощи этихъ набросковъ, возстановить сожженное произведеніе. Неестественность этой сцены производитъ непріятное впечатлѣніе. Невѣроятно, чтобы Теа повсюду носила съ собой въ карманѣ эти замѣтки, чтобы она и Тесманъ расположились въ салонѣ Гедды съ цѣлью начать трудъ при свѣтѣ одной и той же лампы. Эта картина, гдѣ оба соединяются для совмѣстной работы, является картиною будущаго, которую поэтъ отражаетъ въ настоящемъ. Это, какъ и собственные портреты живописца въ углу, напоминаетъ средневѣковыя картины, гдѣ на переднемъ планѣ разыгрывается то или другое событіе, тогда какъ на заднемъ планѣ, въ сильно сокращенномъ видѣ, уже видно слѣдствіе этого событія. Благодаря этому все происшествіе получаетъ у Ибсена отпечатокъ чего-то не реальнаго. Мы видимъ, что его прежняя техника, которая на реальной основѣ воздвигала идеальный вѣнецъ, переродилась у него въ символизмъ.

ГЛАВА XVII.

Возвращеніе на родину.—Архитекторъ Сольнесъ".

Во время своего продолжительнаго пребыванія въ Римѣ, въ Дрезденѣ, въ Мюнхенѣ, Ибсенъ никогда не имѣлъ собственной обстановки. Онъ всегда нанималъ меблированныя помѣщенія. Первое домашнее имущество, которое онъ пріобрѣлъ, были картины, привезенныя имъ однажды изъ Рима. Онъ всюду возилъ ихъ съ собою. Отпраздновавъ въ Мюнхенѣ свое шестидесятилѣтіе, Ибсенъ, повидимому, собрался окончательно остаться здѣсь, а потому обставилъ квартиру собственною мебелью. Посѣтившій его тогда старый другъ его юности разсказываетъ, какъ странно было видѣть господина и госпожу Ибсенъ, послѣ почти тридцатилѣтняго супружества занятыхъ покупками, выборомъ мебели, подобно молодымъ, только что обвѣнчаннымъ супругамъ, которые спѣшатъ устроиться въ собственномъ домѣ. Но послѣ этого Ибсенъ пробылъ въ Мюнхенѣ лишь короткое время. Лѣтомъ 1891 г. онъ велѣлъ запаковать мебель и поѣхалъ на сѣверъ; онъ хотѣлъ,—по его собственнымъ словамъ, — увидѣть полуночное солнце, о которомъ мечтали всѣ туристы и котораго онъ, прирожденный норвежецъ, еще не видѣлъ. Путь лежалъ чрезъ Христіанію и Трондгеймъ къ мысу Нордкапу. На обратномъ пути онъ снова остановился въ Христіаніи, гдѣ сначала хотѣлъ остаться лишь самое короткое время; но дни превра-

лись въ недѣли, недѣли—въ мѣсяцы, и въ концѣ концовъ онъ занялъ большую красивую квартиру и—выписалъ изъ Мюнхена свою мебель. Было ясно, что онъ намѣренъ остаться на родинѣ. Онъ, дѣйствительно, остался, и хотя сначала у него были планы разныхъ путешествій, въ особенности на лѣтніе мѣсяцы, однако съ осени 1891 г. онъ уже не покидалъ больше Норвегіи. Онъ ведетъ въ Христіаніи такой же совершенно правильный образъ жизни, какъ и въ Мюнхенѣ, Дрезденѣ или Римѣ. Въ опредѣленное время, всегда однимъ и тѣмъ же путемъ онъ отправляется въ свою кофейню, иначе говоря, въ читальню Грандъ-Отеля; всегда совершаетъ одну и ту же прогулку черезъ улицу Карла-Іоганна и ровно въ 2—2½ часа снова стоитъ передъ Грандъ-Отелемъ, гдѣ онъ ожидаетъ дилижанса, который довозитъ его до самыхъ дверей его дома. Одежда, манера держаться, походка остаются въ теченіе многихъ лѣтъ неизмѣнными. Его квартира нисколько не оригинальна: изъ большой, свѣтлой передней посѣтитель входитъ въ салонъ, а изъ салона въ столовую. Всѣ эти комнаты обставлены въ чисто-буржуазномъ стилѣ и ничѣмъ не обнаруживаютъ, что въ нихъ живетъ особенный человѣкъ,—развѣ только картинами на стѣнахъ, которыя послѣ продолжительныхъ блужданій нашли здѣсь, наконецъ, покойное пристанище. Къ столовой примыкаетъ кабинетъ Ибсена, гдѣ висятъ особенно любимыя имъ картины; чрезвычайно гордится онъ одною изъ нихъ—портретомъ длиннобородаго мужчины. Большое удовольствіе доставляетъ ему также маленькій рѣзной деревянный шкафчикъ добрыхъ старыхъ нѣмецкихъ временъ, который стоитъ на его письменномъ столѣ. Уже одинъ этотъ письменный столъ доказываетъ баснословную любовь Ибсена къ порядку. Бумага сложена совершенно также, перья, карандашъ, трубка, разрѣзной ножъ лежатъ на томъ же самомъ мѣстѣ, какъ на столѣ Ибсена въ Мюнхенѣ. Ко всему этому прибавилось лишь нѣсколько вещицъ: рядомъ съ чернильницей стоитъ на маленькой тарелочкѣ маленькій, вырѣзанный изъ дерева медвѣдь, какіе во множествѣ продаются въ Швейцаріи, черный чортикъ и двѣ или три маленькихъ мѣдныхъ морскихъ свинки. Ибсенъ утверждаетъ, что во время творчества онъ непремѣнно долженъ играть ими.

Въ этой рабочей комнатѣ Ибсенъ и написалъ свою новую драму, первый набросокъ которой онъ сдѣлалъ еще весною 1892 г. Пьеса появилась 12 декабря 1892 г. Это былъ „Архитекторъ Сольнесъ“, первая пьеса послѣ „Претендентовъ на престолъ“, снова возникшая на родной почвѣ. Драма, съ которой „Архитекторъ Сольнесъ“ находится въ связи по процессу своего образованія—мы, вѣдь знаемъ, какъ одна пьеса порождаетъ у Ибсена другую—это „Женщина съ моря“.

И не потому только, что жизненнымъ нервомъ „Архитектора Сольнеса“ является маленькая Гильда, дочь доктора Вангеля, съ которою мы познакомились въ „Женщинѣ съ моря“, но и потому, что самое дѣйствіе новой пьесы есть лишь варіація на тему этой сказочной драмы. Какъ морякъ-скиталецъ обѣщаетъ Эллидѣ вернуться, такъ, по разсказу Гильды, архитекторъ хочетъ вернуться чрезъ десять лѣтъ, „какъ настоящій колдунъ“, и взять свою маленькую принцессу. И такъ какъ онъ не является, то Гильда Вангель сама спускается внизъ,— она приходитъ сверху, съ горныхъ высотъ, какъ Ребекка Вестъ,—чтобы овладѣть своимъ королевствомъ. Можно было бы почти сказать, что тема „Женщины съ моря“ перевернута здѣсь своей обратной стороной. Но и помимо того въ „Архитекторѣ Сольнесѣ“ звучатъ нѣкоторые мотивы предыдущей драмы. Такъ, напримѣръ, когда Гильда говоритъ: „Лѣсная птица никогда не захочетъ жить въ клѣткѣ“, а Сольнесъ отвѣчаетъ ей: „Лучше рѣять въ свободномъ воздухѣ“. Эллида также была лѣсной птицей въ клѣткѣ. Датскій критикъ Вольдемаръ Ведель назвалъ „Архитектора Сольнеса“ взглядомъ, брошеннымъ Ибсеномъ на свою собственную жизнь. Метерлинкъ видитъ въ пьесѣ аллегорическую автобіографію, а Максимиліанъ Гарденъ слышитъ въ ней исповѣдь поэта. Ни въ одной изъ своихъ предыдущихъ драмъ Ибсень не казался такимъ мистически темнымъ, такимъ непонятнымъ въ своей фантазіи, такимъ далекимъ отъ міра въ языкѣ и символахъ, и несмотря на это ни одна изъ предыдущихъ вещей не была столь яркою по своимъ символамъ, столь многозначительною по своему внутреннему содержанію, столь могущественною именно въ томъ, что поэтъ вырываетъ изъ своей души, что выливается изъ его сердца. Со сцены эта драма производитъ необыкновенно сильное впечатлѣніе, фигуры дѣйствующихъ лицъ какъ бы выростаютъ на нашихъ глазахъ, становятся исполинскими; онѣ ходятъ и говорятъ, не какъ люди, но какъ носители стихійныхъ силъ, какъ первобытныя существа, едва набросившія на себя человѣческое платье. Затѣмъ намъ снова кажется, что мы видимъ передъ собою совсѣмъ совсѣмъ маленькихъ людей, вырисовывающихся въ своихъ дѣяніяхъ на какомъ-то исполинскомъ фонѣ. Словно весь міръ, всю жизнь изображаетъ собою этотъ фонъ. Онъ теряется въ дали, въ которую уже не проникаетъ взглядъ человѣка; онъ уходитъ въ безпредѣльную высь и въ безпредѣльную глубину. Въ этомъ именно заключается и трудность пониманія драмы, и поразительное впечатлѣніе, получаемое отъ нея при чтеніи, а еще болѣе на сценѣ: вопросъ объ истинныхъ размѣрахъ дѣйствующихъ лицъ, которыя то выростаютъ и становятся исполинами, то съеживаются, превращаясь въ миніатюрныя фи-

гурки, вновь и вновь разсѣиваетъ иллюзію, въ которую повергаетъ насъ поэтъ. Но если вникнуть въ это таинственное произведеніе поглубже, то въ немъ можно будетъ увидѣть удивительную мудрость, можно будетъ услышать не только голосъ поэта, но и Vox Humana человѣка, который измѣрилъ всѣ высоты и глубины жизни въ своемъ собственномъ сердцѣ. Борьбу старости съ молодостью—вотъ что означаетъ „Архитекторъ Сольнесъ“; старость забываетъ, что́ она обѣщала юности; въ своемъ безпощадномъ эгоизмѣ она не даетъ высказаться юности. Снова и снова поэтъ устанавливаетъ различіе между эгоистомъ и личностью. Сольнесъ есть личность, превратившаяся путемъ окостенѣнія въ эгоиста. Но старость не можетъ не сознавать опасности, угрожающей ей отъ молодости. Молодость приходитъ, стучитъ въ ворота, беретъ ихъ съ бою, безпощадно требуетъ себѣ мѣста. Въ своихъ мощныхъ символахъ поэтъ снова выводитъ излюбленный имъ мотивъ—борьбу между „сегодня“ и „вчера“, между настоящимъ и прошлымъ. Снова двѣ женщины—Алина и Гильда—воплощаютъ въ себѣ „сегодня“ и „вчера“, ночь и день, солнце и луну, а между ними стоитъ Гальвардъ Сольнесъ. Вѣчная борьба за существованіе бушуетъ между старостью и юностью: пусть старость имѣетъ разныя права, юность имѣетъ нѣчто большее: на ея сторонѣ правда. Только въ одномъ пунктѣ соприкасаются старость и молодость: въ постройкѣ воздушнаго замка, въ идеалѣ. „Воздушный замокъ на прочномъ фундаментѣ“, на вершину котораго хочетъ взобраться Сольнесъ,—это достойный символъ ибсеновскаго міровоззрѣнія: символъ идеализма на реалистической основѣ, оптимизма, который уходитъ въ облака будущаго, покоясь на пессимистическомъ представленіи о настоящемъ, фантазіи, которая коренится въ самой реальной почвѣ. Воздушный замокъ на прочномъ фундаментѣ—это лишь другое, образное выраженіе для жилого дома съ башней. Да, и молодость, и старость строятъ воздушные замки! Старость желала бы, молодость можетъ; молодость требуетъ невозможнаго и выполняетъ его; а старость разбивается о невозможное. Невозможное же—это всякое великое дѣло, это истинный двигатель міра. Это—то, что поднимаетъ насъ за предѣлы повседневности. Юліанъ тоже желалъ невозможнаго. Метерлинкъ восторгается „Архитекторомъ Сольнесомъ“, какъ одною изъ первыхъ современныхъ драмъ, показывающихъ намъ серьезность и трагическую тайну повседневной неподвижной жизни. „Le tragique du quotidien“—называетъ это бельгійскій поэтъ. Старость погрязаетъ въ повседневности, и какъ бы она ни стремилась еще разъ побѣдить и преодолѣть препятствія, она не можетъ, она падаетъ и разбивается при паденіи. Чрезъ эту драму старости и юности проходитъ черный при-

зракъ обязанности. Старость склоняется предъ нимъ, молодость дерзко проходитъ мимо.

Вотъ идейное содержаніе „Архитектора Сольнеса“. Оно отражается въ каждомъ моментѣ драмы. Эпизодъ Сольнеса и Рагнара Бровика, оборотная сторона котораго раскрывается въ предварительной исторіи между Сольнесомъ и Кнутомъ Бровикомъ, также хорошо иллюстрируетъ основное положеніе автора, какъ главное дѣйствіе, происходящее между Сольнесомъ и Гильдой. Вмѣстѣ со старымъ домомъ Сольнеса сгораетъ его прошлое, и для него должна начаться новая жизнь. Но увѣнчать свою новую постройку, выполнить то, чего онъ такъ желалъ,—для этого Сольнесъ слишкомъ слабъ. Еще разъ архитекторъ хочетъ взобраться на высоту: какъ горная вершина притягиваетъ молодого поэта, такъ его манитъ вершина башни. Пока онъ былъ молодъ, онъ имѣлъ право на эту смѣлость; теперь же онъ страдаетъ головокруженіемъ, и ему страшно взобраться на высоту. Но юность требуетъ отъ него этого, какъ испытанія его силъ, какъ доказательства любви, и архитекторъ хочетъ превозмочь свои силы: онъ хочетъ еще разъ попытаться достичь невозможнаго, но у него нѣтъ больше силъ. Онъ уже на высотѣ, юность взываетъ къ нему,—и онъ низвергается на землю. „Пусть Сольнесы погибаютъ“,—сказалъ однажды Ибсенъ,—„лишь бы Гильда осталась на землѣ и продолжала свою миссію, пока она встрѣтитъ сильнаго человѣка, который не будетъ подверженъ головокруженіямъ“. Конецъ „Архитектора Сольнеса“ звучитъ, какъ каррикатурная перифраза окончанія Бранда: кто видитъ Бога, тотъ умираетъ. Достигнувъ высоты, Сольнесъ низвергается, какъ и Брандъ. И катастрофа вызывается восклицаніемъ Гильды, какъ тамъ —ружейнымъ выстрѣломъ Герты. Но и помимо того здѣсь много мотивовъ изъ прежнихъ драмъ. Сольнесъ, какъ и Росмеръ, хочетъ облагородить жизнь радостью, а когда онъ восклицаетъ въ дикомъ страхѣ: „Я не могу переносить безрадостной жизни“, онъ напоминаетъ намъ Скуле, и наравнѣ съ послѣднимъ его терзаетъ черная эльфа, какъ назвалъ Элленшлегеръ слабосильную совѣсть. Незаконченное сооруженіе архитектора напоминаетъ предпринятую Юліаномъ постройку церкви въ Каппадокіи, которой онъ не могъ закончить, такъ какъ не имѣлъ надлежащей вѣры. Шведъ Тьюгонда Гефтатъ находитъ, что по своему характеру архитекторъ непосредственно происходитъ отъ Гедды Габлеръ. Мотивъ искупленія проводится здѣсь очень рѣзко и въ жестоко-диссонирующихъ тонахъ, и Сольнесъ погибаетъ, такъ какъ онъ убилъ въ Алинѣ ея призваніе, призваніе ея жизни. Это его преступленіе, ужасное, неизмѣримое преступленіе. Призваніемъ Алины было воспитаніе маленькихъ дѣтскихъ сердецъ. Когда Сольнесъ

смотритъ на Гильду, ему кажется, что онъ видитъ восходъ солнца. Это не простой діалектическій пріемъ; я сказалъ бы, что это постоянно возвращающійся мотивъ солнца.

Удивительнымъ, глубоко врѣзывающимся въ душу образомъ представленъ въ пьесѣ гипнозъ. Авторъ какъ бы хочетъ вселить въ насъ вѣру, что гипнозъ, внушеніе сильной воли надъ болѣе слабой, является движущимъ принципомъ жизни. Архитекторъ проявляетъ эту власть на своихъ подчиненныхъ, но онъ самъ подпадаетъ этой власти, когда ею пользуется противъ него юность. Волевыя силы людей борются за преобладаніе, и намъ кажется, что мы видимъ работу демоновъ, которые живутъ въ человѣческой груди и въ которыхъ воплощается воля человѣка. Какъ невидимый шабашъ вѣдьмъ, снуютъ они въ воздухѣ со своими черными и бѣлыми крыльями. Они гнѣздятся въ постройкѣ архитектора, они пробираются въ его жилыя комнаты, они танцуютъ вокругъ башни построеннаго имъ зданія. Они возвели его на верхъ, когда онъ, впервые въ своей жизни, стоитъ на вершинѣ башни и вступаетъ въ діалогъ съ Господомъ Богомъ. Мистическіе элементы таятся въ силахъ желанія, телепатическое внушеніе, таинственныя ночныя душевныя силы, „пособники и слуги“, какъ называетъ ихъ Сольнесъ („пособниковъ отрицанія“ заклиналъ когда-то и Максимъ), принялись за свои продѣлки уже въ „Росмерсгольмѣ“. И весь этотъ дьявольскій мотивъ на тему о томъ, будто одного мысленнаго желанія достаточно, чтобы направлять людей, вещи и событія, является какъ бы пародіей на счастье ибсеновскихъ героевъ, которое состоитъ въ томъ, чтобы добиваться предмета своихъ желаній. Такъ дьяволъ перенимаетъ намѣренія Бога. Этотъ странный пріемъ Ибсена, который придаетъ его послѣднимъ драмамъ такую своеобразную физіономію, можно было бы назвать трагической пародіей.

Великолѣпное зрѣлище представляетъ собою законченное построеніе этой драмы. Сначала мы видимъ, какъ старость и юность, воплощенныя въ различныхъ людяхъ, стоятъ другъ противъ друга. Сольнесъ, Алина, Кнутъ Бровикъ—всѣ они воплощаютъ въ себѣ старость. Съ другой стороны, Кайя Фосли, Рагнаръ, а, главное, Гильда Вангель представляютъ собою молодость. Всѣ они устремляются въ борьбу другъ противъ друга. Затѣмъ кругъ сражающихся постепенно суживается, и въ концѣ концовъ остаются только Сольнесъ и Гильда, которые стоятъ другъ противъ друга, грудь съ грудью, съ глазу на глазъ. И въ заключеніе архитекторъ одинъ заканчиваетъ борьбу съ самимъ собой. Въ его собственной груди старость борется съ юностью, воля съ силой, тѣло съ духомъ.

При своемъ появленіи пьеса встрѣтила очень разнород-

ный пріемъ. Прежде всего стали искать ключа къ ней. Одинъ норвежскій критикъ (Іоганнъ Брахманъ) видѣлъ въ Сольнесѣ Бьернсона, въ старомъ Бровикѣ—Іоганна Свердрупа. Рецензентъ „Saturday Review“ высказалъ даже предположеніе, что Ибсенъ могъ подразумѣвать подъ Сольнесомъ старика Гладстона. Первое представленіе пьесы,—что весьма замѣчательно,—состоялось еще раньше, чѣмъ она появилась въ книжной торговлѣ, а именно 7 декабря 1892 г., на утреннемъ спектаклѣ Геймаркетскаго театра въ Лондонѣ. Не слѣдуетъ удивляться тому, что англійская критика остановилась передъ этой пьесой съ комично-безпомощнымъ недоумѣніемъ. Вѣдь назвалъ же Генри-Артуръ Іонесъ Ибсена „толстымъ, грязнымъ человѣкомъ“, вѣдь писалъ же Робертъ Бёкененъ по поводу „Гедды Габлеръ“: „Что касается безпредѣльнаго, всегда вѣрнаго себѣ тупоумія, внутренней шаблонности и пошлости, кричащей тривіальности, то ни одинъ бульварный романъ не можетъ идти въ сравненіе съ «Геддой Габлеръ»“. Примѣру Лондона вскорѣ послѣдовалъ Берлинъ. Здѣсь „Архитекторъ Сольнесъ“ былъ поставленъ 19 января 1893 г. въ Лессингъ-театрѣ, причемъ заглавная роль исполнялась Эммануиломъ Рейхеромъ. Что касается непониманія и ложнаго пониманія, то на этотъ разъ критика превзошла саму себя. И если нашлись люди, не раздѣлявшіе мнѣнія нѣкоторыхъ рецензентовъ, будто пьеса доказываетъ полное поэтическое и умственное банкротство Ибсена, то во всякомъ случаѣ она была осыпана насмѣшками и бранью.

На родинѣ „Архитекторъ Сольнесъ“ появился на сценѣ христіанійскаго театра лишь 9 марта 1893 г.

ГЛАВА XVIII.

„Маленькій Эйольфъ“.

Почти въ день появленія „Архитектора Сольнеса“, д умя годами позже, а именно 11 декабря 1894 г., вышла новая драма Ибсена: „Маленькій Эйольфъ“. Легко увидѣть мостъ, которымъ соединены обѣ эти пьесы, и по которому прошли мысли, вылившіяся потомъ въ новое драматическое произведеніе Ибсена. Въ „Архитекторѣ Сольнесѣ“ смерть дѣтей повлекла за собой духовное отчужденіе супруговъ, причемъ косвеннымъ виновникомъ этой смерти былъ Сольнесъ. Мотивъ, будто мертвый стоитъ между живыми, которые оказались повинными въ его смерти, встрѣчался у Ибсена уже раньше. Такъ, можно сказать, что „Росмерсгольмъ“, „Сольнесъ“ и „Маленькій Эйольфъ“ связаны между собою своимъ основ-

нымъ мотивомъ. Мертвая Беата стоитъ между Росмеромъ и Ребеккой, какъ маленькій покойный Эйольфъ—между Альмерсомъ и Ритой. А если вглядѣться поближе, то можно найти также извѣстное родство между Росмеромъ и Альмерсомъ, Беатой и Ребеккой. Какъ Росмеръ стоитъ между Ребеккой и Беатой, какъ всѣ ибсеновскіе герои стоятъ между двумя типичными женщинами, такъ и здѣсь Альмерсъ стоитъ между Ритой и Астой. Въ драмѣ „Маленькій Эйольфъ“ также изображается ложный бракъ. Учитель и писатель Альмерсъ женился на Ритѣ въ разсчетѣ на золотыя горы. Но не однѣ только деньги, эти проклятыя Ибсеномъ деньги, сыграли роль при заключеніи этого брака, а также и чувственная любовь, которую Ибсенъ всегда считалъ грѣхомъ. Чувственная страсть Риты доводитъ ее до того, что она ревнуетъ своего мужа къ его труду, которымъ онъ желалъ бы принести пользу человѣчеству, и даже къ своему собственному ребенку, Эйольфу. Ибсенъ обрисовалъ здѣсь весь безпощадный эгоизмъ чувственной любви. И животное чувство въ отношеніяхъ обоихъ супруговъ является виною изуродованія Эйольфа, ибо изъ-за своей любви они не обращаютъ вниманія на ребенка и въ то время, какъ, забывая обо всемъ мірѣ, они отдаются наслажденію, онъ падаетъ со стола. Такъ,—вполнѣ по ибсеновски,—дитя страдаетъ за вину родителей. Форма, въ которой позднѣе чувственный эгоизмъ Риты отказывается раздѣлить любовь мужа съ маленькимъ Эйольфомъ, и въ которой она, пылая ревностью, высказываетъ желаніе, чтобы ея ребенокъ умеръ, напоминаетъ мотивъ желанія изъ „Архитектора Сольнеса“. Невидимые „пособники и слуги“, исполняющіе желанія людей, снова появляются на сценѣ. Способъ, какимъ приводится въ исполненіе преступное желаніе Риты, форма, какую принимаютъ въ этой драмѣ надземныя и подземныя силы,—все это изображено съ такой силой таинственности, какой Ибсенъ ни до, ни послѣ этого никогда не достигалъ. Демонъ, который прежде принималъ образъ моряка-чужестранца, называется здѣсь крысоловкой, которая скитается по странѣ со своей ужасной собакой, приманивая своимъ варгапомъ крысъ и дѣтей. Призрачныя фигуры моряка и крысоловки являются у Ибсена воплощеніемъ того, что Эдгаръ-Алланъ Поэ назвалъ „влеченіемъ ко злу“ („The imp of the perverse“). Крысы принуждены слѣдовать за волшебницей, „именно потому, что онѣ не хотятъ этого“. Это какъ бы пародія на мотивъ: „желать—значитъ быть вынужденнымъ къ своему желанію“,—пародія, сопровождаемая дьявольскимъ смѣхомъ. „Крысоловка“,—разсказывалъ однажды Ибсенъ графу Прозору,—„была маленькая старушка, которая пришла въ нашу школу въ Скіенѣ для уничтоженія крысъ. Она носила въ мѣш-

кѣ маленькую собачку, и разсказывали, что дѣти, которыя хотѣли идти за нею, тонули. Эта фигура весьма пригодилась мнѣ, чтобы обставить исчезновеніе маленькаго Эйольфа, на которомъ отражается отупѣніе и слабосиліе отца, но еще въ усиленной формѣ, какъ это часто наблюдается у дѣтей такихъ отцовъ". Какъ Ибсенъ вообще смотритъ на такіе образы, являющіеся одновременно символами, онъ высказалъ однажды по другому поводу. „Символы!"—воскликнулъ онъ,—„но вѣдь мы всѣ—живые символы! Все, что происходитъ въ жизни, совершается по опредѣленнымъ законамъ, которые становятся ощутительными, когда мы правдиво воспроизводимъ жизнь. Въ этомъ, а не въ какомъ либо иномъ смыслѣ я символистъ". Появленіе крысоловки, выполняющей желаніе Риты, также совершается по одному изъ этихъ законовъ жизни. Маленькій Эйольфъ, который долженъ былъ сдѣлаться проповѣдникомъ свободнаго воздуха,—Ибсенъ, вѣроятно, думалъ при этомъ о своемъ проповѣдникѣ свободнаго воздуха Брандѣ,—мальчикъ, мечтающій о томъ, чтобы сдѣлаться солдатомъ, т. е. борцомъ, питалъ уже въ своей юной душѣ ибсеновское стремленіе къ горнымъ вершинамъ. Оно могущественно живетъ также и въ груди Альмерса. Оно влечетъ его постоянно вверхъ, къ вершинамъ и широкимъ горизонтамъ, гдѣ восходящее солнце освѣщаетъ верхушки горъ, и гдѣ чувствуешь себя ближе къ звѣздамъ. Вверхъ! Excelsior!—какъ восклицаетъ взбирающійся вверхъ мальчикъ у Лонгфелло,—вотъ священный пароль Ибсена. Но Альмерсъ—не человѣкъ, который могъ бы примириться съ великой тишиной горныхъ вершинъ, съ великимъ одиночествомъ, къ которому его влечетъ, но въ которомъ онъ не можетъ жить, изъ котораго онъ, въ началѣ пьесы, спускается внизъ, въ долину. Онъ, какъ говоритъ Аста, не есть человѣкъ, способный стоять одиноко, изолированно отъ людей. Для него, какъ онъ самъ сознается въ этомъ, есть что-то ужасное въ одиночествѣ. Но изъ разбора ибсеновскихъ произведеній мы уже достаточно знакомы съ тѣмъ, что значитъ для него способность быть одинокимъ. Альмерсъ сомнѣвается въ своемъ призваніи, какъ Скуле, и измѣняется только тогда, когда жертвуетъ своей книгой, трактующей объ „отвѣтственности человѣка", чтобы замѣнить мертвую работу мысли живымъ дѣломъ. Законъ перемѣнъ, какъ руководящій мотивъ, проходитъ по всей пьесѣ. И такою перемѣною является здѣсь просвѣтлѣніе чрезъ великое страданіе, пробужденіе человѣка къ его истинной жизненной задачѣ. Мы знакомы съ этой тенденціей Ибсена. Она имѣетъ цѣлью облагороженіе поколѣнія, воспитаніе людей-аристократовъ, которые добровольно исполняютъ свой долгъ, тотъ долгъ, который одновременно является ихъ предназначеніемъ и проявленіемъ ихъ личности. Какъ Рос-

меръ хотѣлъ посвятить свою личность задачѣ облагороженія своихъ ближнихъ, какъ Штокманъ хотѣлъ сдѣлать изъ дѣтей настоящихъ людей, какими они должны быть по его мнѣнію, такъ и Альмерсъ и Рита, послѣ ихъ просвѣтленія, изображаются Ибсеномъ въ роли воспитателей. Они сдѣлаютъ изъ дѣтей гавани настоящихъ людей, внушатъ имъ убѣжденіе, что требованія ни къ чему не ведутъ, что все должно быть сдѣлано по собственной доброй волѣ. Такимъ путемъ они сдѣлаются настоящими проводниками культуры и будутъ носить „солдатскій мундиръ“, платье борца, о которомъ мечталъ маленькій Эйольфъ.

Въ этихъ драмахъ послѣдняго періода ибсеновскаго творчества, рядъ которыхъ начинается „Сольнесомъ“ и заканчивается драмой „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“, особенно сильно бросается въ глаза калейдоскопическая смѣна мотивовъ изъ его прежнихъ драмъ. И въ „Маленькомъ Эйольфѣ“ эти хорошо знакомые намъ мотивы вновь и вновь всплываютъ предъ нами, какъ въ діалогѣ, такъ и дѣйствіи. Мертвые мѣшаютъ спокойно жить живымъ, какъ въ „Привидѣніяхъ“. Альмерсъ заявляетъ, что „потеря есть пріобрѣтеніе“ („вѣчнымъ остается для насъ лишь утраченное“, говоритъ Брандъ). Какъ и въ „Женщинѣ съ моря“, люди состоятъ здѣсь въ родствѣ съ небомъ и моремъ. Подобно Сольнесу, и Альмерсъ хочетъ предать сожженію старыя хижины на берегу,—постройки прошлаго. „Все или ничего“ Риты составляетъ пароль Бранда, а альтруистическое ученіе о томъ, что лишь раздѣленное счастье есть истинное счастье, также является здѣсь повтореніемъ прежняго мотива. Даже пѣніе, раздающееся въ воздухѣ, которое Рита будто бы слышитъ, представляетъ собою черту, знакомую намъ изъ „Сольнеса“, также какъ и мотивъ угрызеній совѣсти беретъ свое начало въ предыдущей драмѣ; и, выростая изъ тьмы ужаса и заблужденій, пьеса эта, какъ и многія другія пьесы Ибсена, заканчивается свѣтлой картиной обѣтованнаго будущаго. По своему техническому построенію это одно изъ самыхъ совершенныхъ произведеній Ибсена. Особенно замѣчательно оно въ одномъ отношеніи, а именно въ томъ, что исходный пунктъ дѣйствія лежитъ здѣсь не въ предыдущей исторіи, а перенесенъ авторомъ въ первый актъ,—пріемъ композиціи, къ которому Ибсенъ не прибѣгалъ со времени своихъ историческихъ драмъ. Первое представленіе пьесы состоялось въ Нѣмецкомъ театрѣ въ Берлинѣ, 13 января 1895 г. (съ Рейхеромъ въ роли Альмерса и Агнесой Зорма въ роли Риты). Лишь спустя три дня примѣру Берлина послѣдовала Христіанія. Къ этимъ театрамъ скоро присоединился также и Бургъ-театръ въ Вѣнѣ; спектакль 27 февраля, съ Миттервурцеромъ въ роли Альмерса и Аделью Зандрокъ въ роли Риты,

былъ, быть можетъ, лучшимъ представленіемъ Ибсена, какое мы когда либо переживали.

Въ маѣ 1896 г. Бьернсонъ писалъ въ одной своей статьѣ о норвежской литературѣ, появившейся одновременно въ „Будущности“ Гардена и въ „Tilskueren“: „Мы всѣ были растроганы, видя, что послѣ такой упорной работы и такого продолжительнаго пребыванія на чужбинѣ, въ своей послѣдней пьесѣ, драмѣ о маленькомъ Эйольфѣ, Ибсенъ снова поднялъ норвежскій флагъ (въ послѣдней сценѣ). Вопреки обыкновенію Ибсена, сцена эта не подготовлена предыдущимъ дѣйствіемъ и можетъ быть признана вводною. Самъ авторъ, увлекаемый своимъ душевнымъ движеніемъ, является героемъ этой сцены. Въ этомъ хотѣли видѣть признакъ примиренія Ибсена съ обществомъ. Но это есть нѣчто большее. Старѣясь, мы постепенно теряемъ свои краски: все бѣлѣе и бѣлѣе становится наша голова и клонится къ землѣ, пока не распадется на атомы. То же самое происходитъ и съ нашими чувствами; краски земныхъ контрастовъ все болѣе и болѣе расплываются въ смутную безпредѣльность: онѣ тяготѣютъ къ единству. Ибсенъ постепенно учился не спѣшить съ выраженіемъ великихъ чувствъ, пока они не отразились, наконецъ, въ этой маленькой картинѣ“.

Поднявъ норвежскій флагъ, Ибсенъ заключилъ миръ съ родиной; и такимъ же примирительнымъ привѣтомъ была статья Бьернсона. Со времени ихъ ученическихъ годовъ, пути Ибсена и Бьернсона постоянно скрещивались. Ибсенъ—режиссеръ театра и драматургъ въ Бергенѣ; когда онъ оставляетъ это мѣсто, его смѣняетъ въ той же должности Бьернсонъ. Ибсенъ основываетъ въ Христіаніи національный союзъ,—Бьернсонъ становится главою его, а Ибсенъ—вице-президентомъ. На первыя произведенія Ибсена Бьернсонъ отозвался съ теплотой и сердечностью, но характеры обоихъ молодыхъ людей были діаметрально-противоположны: Ибсенъ — тихій, замкнутый, энергичный и настойчивый въ достиженіи своихъ цѣлей, Бьернсонъ—шумливый, подвижной, многосторонній, какъ никто, соединяющій въ своемъ лицѣ критика, драматурга, романиста, политическаго агитатора, журналиста и народнаго оратора. Прошло немного времени, и оба поэта убѣдились, что они, въ сущности, соперники.

Когда Асбьернсонъ и Моэ издали свое собраніе норвежскихъ народныхъ сказокъ, внеся этимъ весьма цѣнный вкладъ въ молодую норвежскую литературу, Ибсенъ и Бьернсонъ обрѣли въ этихъ сказаніяхъ и матеріалъ, и языкъ для своего искусства. Таково происхожденіе первыхъ національныхъ драмъ Ибсена и первыхъ новеллъ Бьернсона. Въ Тарбіернсѣ, героѣ повѣсти „Synnöve Solbakken“, Бьернсонъ изобразилъ молодого, сильнаго,

задорнаго юношу-фантазера, правда, богохульника и хвастуна, но имѣющаго намѣреніе исправиться и, дѣйствительно, исправившагося. Это былъ типъ норвежца, какимъ онъ представлялся Бьернсону. Въ противоположность Ибсену, Бьернсонъ создалъ своего „Пеера Гинта“, который обладаетъ всѣми свойствами Тарбіернса, но какъ бы въ каррикатурномъ видѣ, и представляетъ натуру со слабой волей и полной неспособностью исправиться. Оба писателя понимаютъ и изображаютъ типъ своего народа по своему, и притомъ весьма характерно для каждаго изъ нихъ. Бьернсонъ—сангвиникъ, непоколебимый оптимистъ; Ибсена мы также знаемъ, какъ оптимиста, но его оптимизмъ сводится къ вѣрѣ въ будущее; настоящее, въ которомъ, прочно упершись обѣими ногами и раскрывъ объятія, стоитъ Бьернсонъ, онъ видитъ въ самыхъ мрачныхъ краскахъ. Бьернсонъ—человѣкъ чувства, часто даже нѣсколько сентиментальный, который выше всего ставитъ веселую, здоровую чувственность. Ибсенъ—аскетъ. „Ибсенъ—судья, строгій, какъ судьи древняго Израиля; Бьернсонъ—пророкъ“, сказалъ Брандесъ. И это лучшее время начинается для него уже съ завтрашняго, если не съ сегодняшняго дня, тогда какъ для Ибсена оно придетъ послѣ потопа, который смоетъ всѣ пороки, грѣхи и ошибки нашего времени. Законъ превращеній долженъ просвѣтить людей, прежде чѣмъ они войдутъ въ третье царство, для котораго въ данный моментъ они еще не созрѣли. У Бьернсона все разрѣшается благополучно: онъ любитъ идиллическія, иногда даже слащавыя окончанія (примѣрами этого могутъ служить „Банкротство“ и вторая часть „Свыше нашихъ силъ“); пьесы Ибсена заканчиваются горчайшей ироніей. Для Бьернсона одиночество является источникомъ всѣхъ страданій, для Ибсена—залогомъ мощи. Бьернсонъ—всегда борецъ именемъ Бога, моралистъ, иногда даже проповѣдникъ; Ибсенъ — этикъ, высоко стоящій надъ всѣми догматическими мелочами. Лишь въ одномъ пунктѣ оба держатся одного общаго, непоколебимаго убѣжденія: въ своей борьбѣ противъ лжи, въ любви къ истинѣ, которая обоимъ представляется необходимой основой общества.

Первый періодъ творчества у Бьернсона, также какъ и первый періодъ у Ибсена, посвященъ національнымъ темамъ, исторіи и романтизму. Бьернсонъ писалъ свои новеллы изъ крестьянской жизни, въ которыхъ онъ изобразилъ норвежскаго крестьянина въ преображающемъ свѣтѣ своего національнаго воодушевленія, своего человѣческаго оптимизма и своего писательскаго идеализма. Въ это время Бьернсонъ, авторъ „Арны“, „Synnöwe Solbakken“, „Трилогіи о Сигурдѣ“ и многихъ распѣвавшихся въ народѣ пѣсенъ, былъ уже знаменитостью. Но онъ былъ недоволенъ самимъ собой, онъ искалъ

новыхъ путей, новыхъ формъ. Въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ молчалъ. И въ жизни Ибсена было свое nel mezzo del cammin,— періодъ покоя, собиранія матеріаловъ, молчанія. Бьернсонъ съ страстнымъ усердіемъ набросился на изученіе соціологическихъ и естественно научныхъ сочиненій, читалъ Дарвина, Милля и Конта и совершенно измѣнилъ свое міровоззрѣніе. Но настоящій путь свой онъ нашелъ благодаря Ибсену. Ибсеновскій „Союзъ молодежи“ сдѣлался путеводнымъ свѣточемъ Бьернсона. Шесть лѣтъ спустя послѣ появленія этой пьесы Бьернсонъ, какъ бы уразумѣвъ свой настоящій путь, перешелъ къ современной общественной драмѣ. „Банкротство“ и „Редакторъ“ произросли изъ „Союза молодежи“; ихъ основные мотивы внушены этимъ произведеніемъ, которымъ начинаются и современныя драмы Ибсена. Еще разъ Бьернсонъ и Ибсенъ столкнулись: „Право всегда на сторонѣ большинства!“ восклицаетъ Бьернсонъ. Ибсенъ угрюмо отвѣчаетъ во „Врагѣ народа“: „Право всегда на сторонѣ меньшинства!“ Бьернсонъ всегда былъ поэтомъ большинства, Ибсенъ—всегда поэтомъ меньшинства. Въ теченіе нѣкотораго времени школьные товарищи были врагами. Затѣмъ они породнились. Докторъ Сигурдъ Ибсенъ, сынъ писателя, женился на дочери Бьернсона.

Со времени появленія „Врага народа“, регулярно черезъ каждые два года выходитъ новая пьеса Ибсена. Такъ, спустя два года послѣ „Маленькаго Эйольфа“ вышелъ „Джонъ Габріэль Боркманъ“ (15 декабря 1896 г.). Проф. Лицманъ указалъ, что зародыши этой пьесы можно найти въ „Привидѣніяхъ“. Здоровая натура молодого Эргарда Боркмана представляетъ собою контрастъ Освальду Альвингу. Онъ долженъ вознаградить мать за всѣ тѣ страданія, которыя причинилъ ей ея мужъ. Этотъ мужъ, Джонъ Габріэль Боркманъ,—въ которомъ Лицманъ, и еще до него докторъ Рейхъ, видѣли выросшаго до гигантскихъ размѣровъ Берника,—соединяетъ въ себѣ, въ удивительномъ смѣшеніи, почти всѣ типическія черты ибсеновскихъ героевъ. Онъ—претендентъ на престолъ, какъ Ярль Скуле (въ Эргардѣ отчасти также воскресаетъ сынъ Скуле, Петеръ), онъ—борецъ за третье царство, какъ Юліанъ, и его послѣднія слова напоминаютъ мощное восклицаніе Юліана: „Царство принадлежитъ мнѣ!“ Онъ хочетъ основать это третье царство, какъ старый Фаустъ во второй части. Подобно послѣднему, онъ хочетъ „открыть землю для многихъ милліоновъ, которые жили бы здѣсь, правда, не въ безопасности, но зато въ дѣятельной свободѣ“; онъ хочетъ насадить культуру, устраивая фабрики и развивая промышленность, а чтобы достичь этого, онъ хотѣлъ вызвать, въ качествѣ помощниковъ и слугъ великаго дѣла, дремлющихъ духовъ золота. Но ве-

ликое альтруистическое предпріятіе Боркмана рушится изъ-за его эгоизма. Онъ погибаетъ, такъ какъ онъ совершилъ смертный грѣхъ, для котораго Ибсенъ не находитъ прощенія; „великій грѣхъ, не знающій прощенія, это тотъ грѣхъ, который человѣкъ совершаетъ, убивая въ другомъ любовь“. Боркманъ не женился на Эллѣ Рентгеймъ, которую онъ любилъ, но изъ эгоистическихъ побужденій оставилъ ее и ввелъ въ свой домъ сестру ея, Гунгильду. Итакъ, бракъ его былъ продажнымъ бракомъ, и онъ платится за это своею гибелью. Онъ поступилъ такъ, потому что долженъ былъ такъ поступить; онъ также является краеугольнымъ камнемъ подъ грознымъ молотомъ необходимости. Его трагическая вина заключается въ томъ, что онъ убилъ любовь, а вмѣстѣ съ тѣмъ и радость, въ Эллѣ Рентгеймъ. И, какъ всѣ ибсеновскіе герои, мужчина стоитъ между двумя женщинами. Боркманъ стоитъ между двумя сестрами. И какъ Беата и Ребекка борются за любовь Росмера, такъ Гунгильда и Элла борются за его любовь. Въ отношеніяхъ между Гунгильдой и Боркманомъ звучитъ старый ибсеновскій мотивъ. Какъ Нора рядомъ съ Гельмеромъ, такъ и тутъ жена стоитъ рядомъ съ мужемъ, чуждая его мыслямъ, чуждая его чувствамъ,—а жена имѣетъ право требовать правды, имѣетъ право раздѣлять мысли своего мужа. Но существуетъ ли въ настоящее время истинный бракъ?

Ибсеновскій пессимизмъ по отношенію къ настоящему времени отрицаетъ это. И когда старый Фольдаль говоритъ о настоящей женщинѣ (здѣсь всплываетъ воспоминаніе объ Еленѣ въ „Императорѣ и Галилеянинѣ“), Боркманъ ворчливо называетъ это „поэтической болтовней“. Этотъ Фольдаль—единственный другъ Боркмана, оставшійся ему отъ добрыхъ старыхъ временъ—опуталъ себя жизненною ложью и счастливъ въ своей наивной вѣрѣ. Такимъ образомъ эта драма находится въ связи съ кругомъ идей, разработанныхъ въ „Дикой уткѣ“. Имѣющееся въ „Боркманѣ“ сравненіе съ подстрѣленнымъ тетеревомъ также напоминаетъ „Дикую утку“.

Ужасающая трагедія Боркмана, разсматриваемая съ другой точки зрѣнія, представляется, по его собственному признанію, лишь своего рода комедіей. И здѣсь проявляется трагикомическій характеръ ибсеновскихъ драмъ, который, какъ мы видѣли, лучше было бы назвать траги-каррикатурнымъ. Во всякомъ случаѣ, не чѣмъ другимъ, какъ каррикатурою, является изображеніе молодого Эргарда, дѣйствующаго будто бы по свободному выбору и совершенно самостоятельно, устремляющагося въ жизнь, чтобы наслаждаться жизнью и, въ ибсеновскомъ смыслѣ, проявить себя. Пародіей звучитъ и проявляемая г-жой Вильтонъ сила воли, когда она телепатически притягиваетъ къ себѣ ибсеновскихъ героевъ, представшихъ здѣсь

въ ироническомъ освѣщеніи, ибо молодой Эргардъ и г-жа Вильтонъ просто-напросто предпринимаютъ веселую поѣздку на югъ. А развѣ не траги-комическую фигуру представляетъ собою этотъ старый Боркманъ, ожидающій, въ позѣ императора Наполеона, призыва къ великому дѣлу, которое должно реабилитировать его, и вѣрующій, что выдуманное имъ третье царство можетъ быть осуществлено здѣсь, на землѣ? Боркмана постоянно влечетъ въ высь. И даже наканунѣ своей смерти онъ поднимается на холмъ, чтобы увидѣть далекіе горизонты. Его убиваетъ холодъ; жизнь даетъ тепло, солнце, любовь. Эгоизмъ холоденъ; жизнь для другихъ, пожертвованіе собою ради другихъ—вотъ что согрѣваетъ ихъ, что дѣлаетъ жизнь возможною. Какъ это часто встрѣчается у Ибсена, и здѣсь физическое событіе совпадаетъ съ символическимъ. Боркманъ не переноситъ холоднаго воздуха: онъ умираетъ среди снѣга и льда въ виду будущаго царства, какъ Брандъ—въ виду своего Бога. „Жить—значитъ работать“,—вотъ программа Боркмана. „Только своимъ настоящимъ и своимъ будущимъ человѣкъ можетъ искупить свое прошлое“, и это искупленіе заключается въ трудѣ. „Боркмана“ можно было бы назвать трагедіей денегъ,—денегъ, въ которыхъ лежитъ причина всѣхъ бѣдъ. Этотъ демонъ зла принимаетъ здѣсь почти осязаемыя формы, и Боркманъ также не можетъ устоять предъ искушеніемъ, какъ Эллида—предъ морякомъ. Золото здѣсь такая же стихійная сила, какъ тамъ океанъ.

Боркманъ хотѣлъ сдѣлаться великою личностью, а сдѣлался просто большимъ эгоистомъ, и потому жизнь переѣзжаетъ чрезъ него, какъ она переѣзжаетъ чрезъ стараго Фольдаля. Юность, которая сидитъ въ саняхъ и ѣдетъ на югъ, навстрѣчу солнцу, сбрасываетъ стараго отца въ снѣгъ. Такъ повторяется здѣсь, въ каррикатурномъ видѣ, мотивъ Сольнеса.

Все съ большей силой, энергіей и страстностью стремится старикъ-Ибсенъ представить мотивы своихъ прежнихъ драмъ въ томъ извращенномъ видѣ, въ какомъ они встрѣчаются въ самой дѣйствительности. Это именно и есть то, что я называю у Ибсена трагической каррикатурою. Но поэтъ достигаетъ этимъ поразительныхъ эффектовъ. Если даже не думать о символахъ въ „Боркманѣ“ и о томъ, что́ какъ бы происходитъ между сценами, если даже воспринимать эту пьесу, какъ самую простую пьесу, все же нельзя отрѣшиться отъ производимаго ею могучаго впечатлѣнія. Борьба обѣихъ женщинъ изъ-за Боркмана, изъ-за его сына и его любви, затѣмъ бѣгство юноши изъ комнатнаго воздуха старости на свободу, въ жизнь, и, наконецъ, примиреніе обѣихъ сестеръ, подающихъ другъ другу руки надъ трупомъ Боркмана,—все это самыя потрясающія, самыя человѣчныя страницы, какія когда либо были написаны Ибсеномъ.

Съ технической стороны „Джонъ Габріэль Боркманъ“ замѣчателенъ въ особенности тѣмъ, что онъ проводитъ съ величайшимъ реализмомъ единство времени. Другими словами, дѣйствіе въ пьесѣ совершается съ такимъ именно разсчетомъ времени, какъ оно совершалось бы въ дѣйствительности. Каждый актъ непосредственно примыкаетъ къ предыдущему.

Ибсенъ обдумывалъ эту пьесу въ окрестностяхъ Христіаніи, и, какъ сообщаетъ И. Б. Гольферзонъ, ландшафтъ послѣдняго акта напоминаетъ Грефсенаасенъ близъ Христіаніи. Когда пьеса появилась въ свѣтъ, снова всѣ стали подыскивать разные ключи къ ней. Разнеслись слухи, будто Бьернсонъ увидѣлъ въ Боркманѣ намекъ на себя, на свое поведеніе въ одномъ извѣстномъ случаѣ (въ дѣлѣ съ государственнымъ министромъ Рихтеромъ). Но Бьернсонъ поспѣшилъ энергично опровергнуть это извѣстіе, облетѣвшее европейскую прессу, хотя еще до того самъ Ибсенъ гласно заявилъ, что онъ былъ какъ нельзя болѣе далекъ отъ мысли изобразить въ Боркманѣ Бьернсона. Первое представленіе пьесы состоялось въ Германіи, во франкфуртскомъ Городскомъ театрѣ, 16 январ 1897 г. На слѣдующій день устроили спектакль рабочіе Копенгагена; 19 января состоялось первое представленіе пьесы на почвѣ Скандинавіи (въ Драмменѣ), причемъ заглавную роль игралъ старый поборникъ Ибсена, Августъ Линдбергъ. Публика пріѣзжала изъ Христіаніи съ экстренными поѣздами.

Съ поразительной быстротой Боркманъ завоевалъ сцены всего цивилизованнаго міра.

ГЛАВА XIX.

Эпилогъ.

20 марта 1898 г. Ибсенъ праздновалъ семидесятилѣтній день своего рожденія, и все культурное населеніе Европы праздновало его вмѣстѣ съ нимъ. Писатели его скандинавской родины соединились въ торжественномъ адресѣ, редактированномъ Гергардомъ Граномъ; здѣсь были представлены всѣ великія имена сѣвера. Во главѣ цѣлаго ряда поздравителей, перечисленныхъ въ этой книгѣ, стоитъ король Оскаръ. Перелистывая толстый томъ, мы видимъ, что родина научилась, наконецъ, любить своего великаго сына и благоговѣть передъ нимъ. Но библіографическіе и статистическіе отдѣлы этой книги даютъ свѣдѣнія и о томъ, какъ слава Ибсена постепенно завоевала весь міръ, какъ человѣкъ изъ Скіена сдѣлался культурнымъ факторомъ современности.

Въ Германіи Ибсенъ, повидимому, окончательно завоевалъ

сцену. Этому сильно содѣйствовалъ странствующій ибсеновскій театръ, основанный 18 февраля 1898 г. д-ромъ Карломъ Гейне. Онъ отдѣлился отъ театра литературнаго общества въ Лейпцигѣ, въ которомъ д-ръ Гейне былъ однимъ изъ основателей и артистическимъ руководителемъ. „Театръ Ибсена“ былъ странствующей труппой, которая изъѣздила вдоль и поперекъ всю Германію и разнесла вѣсть объ Ибсенѣ по самымъ отдаленнымъ уголкамъ ея. Д-ръ Гейне поставилъ „Нору“, „Привидѣнія“ (132 раза), „Врага народа“, „Дикую утку“, „Росмерсгольма“ (114 разъ), „Женщину съ моря“ (96 разъ), „Гедду Габлеръ“, „Боркмана“, „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“ (100 разъ), всего, слѣдовательно, девять пьесъ Ибсена въ 101 городѣ 551 разъ. Столпами его артистическаго персонала были Елена Рихерсъ и Артуръ Вольдемаръ. 1 мая 1901 г. товарищество распалось. Это была хорошо сыгравшаяся труппа, направляемая превосходнымъ режиссеромъ. Мы видимъ также, что Ибсенъ упрочивается мало по малу и на постоянныхъ нѣмецкихъ сценахъ. За время театральнаго сезона (1899—1900 г.) 15 ибсеновскихъ пьесъ были поставлены на нѣмецкихъ сценахъ 402 раза (изъ нихъ въ Берлинѣ 8 пьесъ 12 разъ). Въ теченіе сезона 1900—1901 г. число представленій достигло 353 (изъ нихъ 71 въ Берлинѣ). За исключеніемъ юношескихъ драмъ Ибсена („Катилина“, „Фру Ингеръ изъ Эстрота“ и „Олафа Лиліекранца“), „Комедіи любви“, „Пеера Гинта“ и колоссальной драмы „Императоръ и Галилеянинъ“, всѣ драмы его уже вошли въ настоящее время въ репертуаръ нѣмецкихъ театровъ. Это не относится только къ Вѣнѣ. Драмы Ибсена не входятъ въ репертуаръ ни одной изъ вѣнскихъ сценъ. Два года назадъ ѣздившая на гастроли труппа нѣмецкаго театра, проѣздомъ чрезъ Вѣну, поставила тамъ „Привидѣнія“, „Гедду Габлеръ“ „Боркмана“ и „Росмерсгольмъ“. Бургъ-театръ ставилъ иногда „Дикую утку“. И только.

Послѣ необыкновенно длиннаго перерыва, лишь 14 декабря 1899 г. появилась новая пьеса Ибсена: эпилогъ „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“. Хотѣлъ ли поэтъ написать заключительное слово къ своимъ общественнымъ драмамъ, имѣлъ ли онъ въ виду сосредоточить въ одномъ произведеніи всѣ результаты своего поэтическаго мышленія, хотѣлъ ли онъ сказать здѣсь послѣднее слово своей мудрости, какъ въ завѣщаніи,—безразлично. Эпилогъ—это мощная симфонія на всѣ темы, какія когда либо обсуждались Ибсеномъ. Еще разъ всплываютъ здѣсь всѣ мотивы, изъ которыхъ возникли его драмы, еще разъ поэтъ говоритъ съ высоты, обращаясь къ человѣчеству, находящемуся внизу. Для того, кто знакомъ съ ибсеновскими драмами, „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“ не покажется ни темной, ни загадочной. Мы показали въ на-

шей книгѣ, какъ она постепенно подготовлялась. Мы видѣли, какъ созрѣвала у Ибсена мысль, что въ жизни, какъ говоритъ Боркманъ, „спасаетъ только дѣло, а не мечта“.

„Бумажныя произведенія—принадлежность письменнаго стола,
Лишь жизненное принадлежитъ жизни“,
такъ поучала Швангильда своего Фалька.

Превознесенію дѣла посвящено искусство Ибсена,—того дѣла, которое является выраженіемъ жизни и внутренней работы. Ибсенъ всегда былъ восторженнымъ поклонникомъ жизни, жизни въ красотѣ, жизни въ солнечномъ свѣтѣ. И такая жизнь дѣла и труда, жизнь радости, добровольнаго выполненія долга, свободнаго выбора, который совпадаетъ съ предназначеніемъ человѣка, жизнь труда для другихъ и счастья, раздѣленнаго съ другими, жизнь, въ которой личность отдѣльнаго человѣка добивается своихъ правъ и такимъ образомъ содѣйствуетъ прогрессу человѣчества,—такая жизнь, какъ полагаетъ Ибсенъ, исполнена любви. Тогда жизнь становится истинно цѣнной и чудесной, и, какъ цвѣты, расцвѣтаютъ всѣ ея загадки. По обыкновенію Ибсенъ демонстрируетъ свою идею на отрицательномъ примѣрѣ. Скульпторъ Рубекъ встрѣтилъ на своемъ пути прекрасную женщину Ирену, и она служила моделью для его большого произведенія „День воскресенія“. Но она служила ему лишь для возвеличенія его самого, его себялюбивой артистической жизни. Онъ не понялъ, что она предлагала ему свою душу, и совершилъ по отношенію къ ней тяжелое, непростительное, по Ибсену, преступленіе: онъ убилъ въ ней живую любовь. Такимъ образомъ онъ согрѣшилъ противъ ея внутренняго существа и создалъ мертвое произведеніе искусства вмѣсто того, чтобы превратить въ дѣло самую любовь. Онъ испортилъ и самое это художественное произведеніе, уступивъ вкусамъ толпы и скомкавъ свою идею. Позже, когда онъ сталъ дѣлать бюсты, онъ тайкомъ забавлялся надъ своими моделями, придавая имъ, при всемъ наружномъ сходствѣ, звѣриныя выраженія. Нетрудно угадать, что означаютъ собою эти звѣриныя физіономіи. Это пародіи идеаловъ, карикатуры, которыя Ибсенъ встрѣчалъ и въ дѣйствительности, карикатурныя изображенія его грезъ о будущемъ, какія мы на каждомъ шагу встрѣчаемъ въ самой жизни. Это характерный пріемъ ибсеновской техники, съ которымъ мы можемъ познакомиться въ каждой изъ его драмъ.

Жизнь Рубека, какъ художника, была ложью. И изъ замурованной гробницы, какъ Ибсенъ въ своихъ первыхъ драмахъ называлъ всякую жизненную ложь, возстаютъ мертвецы.

Ложь—это смерть, истина—жизнь. Рубекъ пробуждается къ правдѣ, когда онъ узнаетъ, какое преступленіе совершилъ онъ по отношенію къ Иренѣ, пренебрегши въ своемъ эгоизмѣ ея личностью. Подобно всѣмъ ибсеновскимъ героямъ, и этотъ послѣдній стоитъ между двумя женщинами, между прошлымъ и настоящимъ, между Ireной и Майей. Онъ купилъ себѣ Майю, какъ д-ръ Вангель купилъ Эллиду. А продажный бракъ мститъ за себя здѣсь, какъ и повсюду. Эти два человѣка идутъ рядомъ, но не вмѣстѣ, не высказываясь другъ передъ другомъ, не понимая другъ друга—это совмѣстная жизнь, но не бракъ. Никогда Майя не можетъ служить дополненіемъ для Рубека, какъ его дополняла бы Ирена. Майя—это женщина, которая способна прожить жизнь безъ идеаловъ, какъ способенъ былъ на это и Мартенсгардъ. И та внутренняя антипатія, которую авторъ питаетъ въ душѣ къ Майѣ, проявляется, между прочимъ, и въ томъ, что онъ вкладываетъ въ ея уста излюбленное словцо ненавистной ему Гедды: „всегда и вѣчно“. „Гедду Габлеръ“ напоминаетъ также отношеніе Рубека и Ирены къ произведенію Рубека, на которое они оба смотрятъ, какъ на свое дѣтище. Такимъ духовнымъ дѣтищемъ была также книга Левборга. И хорошо знакома намъ также любовь Ирены къ Рубеку: „лучшая любовь—это ненависть“, какъ говорится въ самыхъ раннихъ драмахъ Ибсена. Рубекъ хотѣлъ возвести свою жену Майю на высоту; на продолженіи всей пьесы звучитъ это стремленіе людей къ высотамъ и высокимъ горамъ. Идеальному странствованію Ирены и Рубека противопоставлено, въ видѣ пародіи, очень реальное путешествіе по горамъ Майи и Ульфгейма. И когда оба они, Рубекъ и Ирена, вновь нашедшіе другъ друга, стоятъ на обѣтованной горѣ и видятъ предъ собою страну грезъ, страну счастья и истины, третье царство человѣка аристократа, тогда является смерть въ видѣ низвергающейся лавины, которая погребла подъ собою Бранда, стоявшаго предъ лицомъ своего Бога, и Рубекъ падаетъ, какъ упалъ Сольнесъ съ башни, а солнце, блестящее солнце, стоитъ высоко надъ горизонтомъ. „Миръ вамъ“, говоритъ діаконисса. „Благословенны входящіе въ царство Божіе“, говоритъ поэтъ.

Рубекъ также подчиненъ закону возрожденія; по свободному выбору рѣшаетъ онъ свою судьбу. Онъ празднуетъ свое возрожденіе отъ лжи къ правдѣ, хотя онъ и знаетъ, что эта правда убьетъ его. Еслибы тогда, когда Ирена стояла передъ нимъ въ неприкрытой наготѣ, и когда вся ея душа рвалась къ нему, онъ внялъ голосу ея внутренняго существа, еслибъ онъ пожелалъ ее, какъ человѣкъ, и не воспользовался ею, какъ художникъ, она убила бы его уже приготовленнымъ ею кинжаломъ. Но это не что другое, какъ символическое вы-

раженіе для прежней идеи Ибсена: истина убиваетъ; тотъ, кто видитъ Бога, умираетъ.

Въ драмѣ „Когда мы, мертвые, воскресаемъ" усматривали приговоръ всему художественному творчеству. Ибсенъ былъ какъ нельзя болѣе далекъ отъ этого. Онъ выбралъ художника, лишь какъ наиболѣе подходящій для обрисовки эгоизма примѣръ. И Рубекъ—это не тотъ великій художникъ, котораго Ибсенъ признаетъ двигателемъ человѣческаго прогресса, ибо онъ человѣкъ компромиссовъ, уступокъ, а для такихъ людей у Ибсена всегда готово проклятіе. Трудъ такого человѣка безплоденъ.

Подобно большинству ибсеновскихъ героевъ, Рубекъ также возвратился домой и увидѣлъ родину. На родинѣ онъ снова находитъ Ирену, а имя Ирена означаетъ миръ. „Миръ вамъ",—вотъ послѣднее слово этого сурового строгаго судьи, который умѣлъ такъ гнѣвно ненавидѣть, такъ гнѣвно любить. Его послѣдній путь, какъ и первый, ведетъ на высоты. И въ своей послѣдней драмѣ, какъ и въ своихъ первыхъ произведеніяхъ, онъ борется съ тупоуміемъ, безуміемъ, легкомысліемъ, онъ борется за идеалы не отъ міра сего, свято вѣруя въ будущее, которое взойдетъ, какъ утренняя заря, чтобы разсѣять туманъ настоящаго.

Драма „Когда мы, мертвые, воскресаемъ" вызвала въ публикѣ и критикѣ самую разнорѣчивую оцѣнку. Время этой пьесы еще не пришло. Наряду съ глубокимъ сочувствіемъ и восхищеніемъ, не оказалось недостатка и въ прежнемъ непониманіи. Вѣдь и Толстой назвалъ эту пьесу галлюцинаціей, декадентской галиматьей.

Однако въ настоящее время врядъ ли нужно бороться съ такимъ непониманіемъ и ложнымъ пониманіемъ. Германскіе народы уже сознаютъ, что они имѣютъ въ лицѣ Ибсена. Онъ—поэтъ нашей тоски по новымъ временамъ и новымъ людямъ. Эти люди—аристократы третьяго царства, которые въ радости бытія найдутъ силы жить въ красотѣ. Онъ самый непримиримый, самый безстрашный реалистъ и самый смѣлый мечтатель о будущихъ идеалахъ, вѣчно ищущій настоящаго пути, выхода изъ мрака и хаоса, среди котораго мы теперь живемъ. Эта темница наша населена карикатурами идеаловъ. Ибсенъ—разрушитель идоловъ и искатель Бога, поэтъ свѣжаго воздуха, устремляющійся, подобно Фальку, изъ спертаго комнатнаго воздуха на свободу, чтобы жить для своей пѣсни. Жить для своей пѣсни—это значитъ превратить свое искусство въ дѣло, въ работу. Онъ странствуетъ по горамъ, воздѣвая къ солнцу свои руки—чистыя руки жреца и судьи. Такъ стоитъ онъ на порогѣ новаго вѣка. Въ искусствѣ Ибсена отражаются идеи, выработанныя прошлымъ вѣкомъ. Его анализъ

единичной личности даетъ синтезъ, относящійся ко всей эпохѣ. Романтизмъ и реализмъ, пессимизмъ и оптимизмъ, наконецъ, индивидуализмъ прошлаго вѣка, словомъ, всѣ теченія, которыя, подобно бурнымъ потокамъ, искали себѣ пути, прорываясь черезъ всѣ препоны дня, нашли въ Ибсенѣ своего господина, который заставилъ ихъ служить себѣ. А его служба имѣетъ въ виду грядущія времена, которыя дадутъ человѣку то, что должно принадлежать ему—право быть личностью.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

I. Юность Ибсена 1
II. Первые литературные опыты 15
III. Романтическій періодъ 22
IV. Христіанія. „Вожди на Гельголандѣ“ 33
V. „Комедія любви“.—„Претенденты на престолъ“ 38
VI. „Брандъ“ 51
VII. „Пеэръ Гинтъ“. 68
VIII. „Союзъ молодежи“ 74
IX. „Императоръ и Галилеянинъ“ 81
X. Ибсенъ въ Дрезденѣ. „Столпы общества“ 90
XI. „Нора“. 100
XII. „Привидѣнія“ 105
XIII. „Докторъ Штокманъ“. 112
XIV. Ибсенъ въ Мюнхенѣ. 120
XV. „Росмерсгольмъ“. 133
XVI. „Женщина съ моря 138
XVII. Возвращеніе на родину.—„Архитекторъ Сольнесъ“ . . 146
XVIII. „Маленькій Эйольфъ.“ 152
XIX. Эпилогъ 161

Новыя изданія О. Н. ПОПОВОЙ.

ГЕНРИХЪ СЕНКЕВИЧЪ.—Камо грядеши?

Сокращ. переводъ О. Н. Поповой. Съ рис.
Цѣна 80 коп.

А. М. ФЕДОРОВЪ.—Стихотворенія.

Цѣна 1 руб.

П. ЖАНЕ.—Неврозы и фиксированныя идеи.

Переводъ съ французскаго М. П. Литвинова.
Цѣна 3 руб.

Д. И. КОТЛЯРЪ.—Срединное царство.

Очеркъ жизни и исторія Китая
(изъ „Разсказовъ о разныхъ странахъ и народахъ").
Съ рисунками. Цѣна 80 коп.

ВИКТОРЪ ГЮГО.—Несчастные.

Романъ. Переводъ О. Н. Поповой и А. Н. Энгельгардтъ
Цѣна 3 руб.

АРТУРЪ ШНИТЦЛЕРЪ.—Часы жизни.

4 одноактныхъ пьесы. Переводъ О. Н. Поповой.
Цѣна 1 руб.

АРТУРЪ ШНИТЦЛЕРЪ.—Жена мудреца.

Маленькія новеллы. Переводъ О. Н. Поповой.
Цѣна 80 коп.

Новыя изданія О. Н. ПОПОВОЙ.

Ж. ФИНО.—Философія долговѣчности.

(Образовательная Библіотека, сер. IV, №№ 9 и 10). Переводъ съ 7-го французскаго изданія д-ра О. А. Литинскаго.—Цѣна 60 к.

Проф. А. Л. ПОГОДИНЪ.—Религія Зороастра.

Проф. ДЖАКСОНЪ.—Жизнь Зороастра.

Пер. проф. А. Л. Погодина.

(Образовательная библіотека, серія V, № 2).

Цѣна 60 коп.

СЕЛЬМА ЛАГЕРЛЕФЪ.—Чудеса антихриста.

Романъ. Переводъ со шведскаго М. П. Благовѣщенской.

Цѣна 1 руб. 20 коп.

БРАТЬЯ ГРИММЪ.—Сказки и легенды.

Со множ. рисунковъ. Переводъ съ нѣмецкаго А. С. Фридеманъ. Въ 2 томахъ.

Цѣна 2 р. 40 к.

ВѢРА.—Одна за многихъ.

Изъ дневника дѣвушки. Переводъ съ нѣмецкаго. А. Я. Тези.

Цѣна 50 коп.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ БИБЛІОТЕКА.

Изданіе выходитъ серіями, заключающими каждая 10 книжекъ отъ 7 до 12 печатныхъ листовъ убористой печати.

Задача „Образовательной Библіотеки“—дать рядъ общедоступно составленныхъ книгъ по всѣмъ отраслямъ научнаго знанія. Редакція будетъ стремиться къ тому, чтобы въ выпускаемыхъ ею книгахъ научность содержанія сочеталась съ живымъ и легкимъ изложеніемъ. Изъ послѣдовательнаго ряда сочиненій получится систематическое въ извѣстной степени цѣлое, но эта систематичность цѣлаго отнюдь не будетъ чисто внѣшней и не помѣшаетъ читателю свободно выбирать то, что въ данный моментъ всего болѣе соотвѣтствуетъ его интересамъ.

СОДЕРЖАНІЕ.

СЕРІЯ ПЕРВАЯ:

№ 1 и 2. **Э. Клоддъ. Картина міра. Дѣтство человѣчества. Піонеры эволюціи XIX в.** Съ 93 рис. Ц. 1 р.

№ 3. **Д. Чемберсъ. Повѣсть о звѣздахъ.** 20 рис. и 2 карт. звѣзднаго неба Ц. 40 к.

Учен. Ком. М. Нар. Пр. **рекомендована** для учен. библ. (стар. и сред. возр.) средн. учебн. завед., мужск. и женск., и для безпл. народн. библіот. и читаленъ.

№ 4 и 5. **Н. Карышевъ. Трудъ, его роль и условія приложенія въ производствѣ.** Ц. 1 р. 20 к.

№ 6 и 7. **А. Лампа. Силы природы и естественные законы.** Съ портр. знаменит. физиковъ. Двѣ части, по 50 к. за часть.

Учен. К. М. Н. Пр. признана заслуживающей **особой рекомендаціи** для фундам. и уч., ст. воз, библ. муж. гимн. и реальн. уч., для фунд. библ. женск. гимн. и уч. инст. и семин., а также для безпл. народн. библіот. и читаленъ.

№ 8 и 9. **Сѣченовъ, И. Физіологическіе очерки.** Съ 116 рис. За 2 части 1 р. 50 к.

№ 10. **Кроненбергъ. Философія Канта и ея значеніе въ исторіи развитія мысли.** Съ порт. Канта. Ц. 40 к.

СЕРІЯ ВТОРАЯ:

№ 1. **Чемберсъ. Солнечная система.** Пер. съ англ. Щиглевой подъ ред. Н. Березина. 78 рис. Ц. 40 к.

№ 2. **Парвусъ. Міровой рынокъ и сельско-хозяйственный кризисъ.** Эконом. очерки. Пер. съ нѣм. Л. Я. Ц. 40 к.

№ 3 и 4. **Ланглуа и Сеньобосъ. Введеніе въ изученіе исторіи.** Пер. съ франц. А. Серебряковой. Ц. 1 р.

Уч. Ком. М. Н. Пр. **одобрена** для фунд. библ. ср. уч. зав. и учит. инстит.

№ 5. **В. Болинъ,** проф. Гельсингф. ун. **Спиноза.** Біографич. и культурно - истор. очеркъ. Пер. З. Н. Журавской и Д. В. Странден. Подъ ред. П. Струве. Ц. 60 к.

№ 6. **Г. Гиггсъ. Физіократы.** Франц. экономисты XVIII в. Пер. съ англ. О. Ю. Гофманъ, подъ ред. П. Струве. Ц. 40 к.

Одобрена для фунд. библ. ср. уч. зав. вѣд. Учр. Имп. Маріи и **допущена** въ учен., старш. возр., библ. ср. уч. зав. Мин. Нар. Пр.

№ 7. **Ю. Мильталеръ. Что такое красота?** Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. З. А. Венгеровой. Ц. 40 к.

№ 8. **Рисъ-Дэвидсъ. Буддизмъ.** Пер. съ англ. О. П. Семеновой, подъ ред. пр. С. Ф. Ольденбурга. Ц. 40 к.

№ 9 и 10. **Гумплowичъ, Людвигъ. Основы соціологіи.** Пер. подъ ред. прив.-доц. В. М. Гессена. Ц. 1 р. 30 к.

СЕРІЯ ТРЕТЬЯ:

№ 1. **В. Клей. Чахотка, какъ соціальное явленіе.** Пер. съ доп. д-ра мед. А. Яроцкаго. Ц. 50 к.

Допущена въ учит. библ. низш. уч. М. Н. П. и въ безпл. нар. чит. и библ.; **рекомендована** для фунд. и ротн. библ. старш. кл. кад. корп.

№ 2. **Зомбартъ, Вернеръ. Очерки по исторіи промышленнаго развитія Германіи.** I. Германія наканунѣ экономическаго переворота. Пер. съ рукописи Ф. Капелюша. Ц. 60 к.

№ 3 и 4. **Дж. Гобсонъ. Проблемы бѣдности и безработицы.** Пер. съ англ. подъ ред. Л. Зака и С. Франка. Съ прилож. статьи П. Струве о безработицѣ. Ц. 1 р. 50 к.

№ 5. **Дж. Т. Лэддъ. Очеркъ элементарной психологіи.** Пер. подъ ред. Б. Кистяковскаго. Ц. 80 к.

Одобрена для учен., ст. возр., библ. ср. уч. зав. М. Н. П. и **допущена** въ фунд. библ. ср. уч. зав. вѣд. Учр. Имп. Маріи.

№ 6. **С. Крживицкій. Физическая антропологія.** Пер., при сод. автора, С. Д. Романько-Романовскаго. Съ 70 рис. Ц. 80 к.

№ 7. **Арчибальдъ. Атмосфера.** 40 рис. Перев. подъ ред. В. А. Герда. Ц. 80 к.

Рекомендована для чтенія кад. стар. классовъ кад. корпусовъ.

№ 8 и 9. **Тихвинскій. Методъ современной химіи.** Съ 50 черт. Ц. 2 р.

Рекомендована для фунд. библ. кадетскихъ корпусовъ и для библ. военн. училищъ.

№ 10. **Ф. Ле-Дантекъ. Ламаркизмъ и дарвинизмъ.** Пер. съ фр. Г. Котляра, подъ ред. проф. Н. Яковлева Ц. 75 к.

СЕРІЯ ЧЕТВЕРТАЯ:

№ 1 и 2. **О. Кюльпе. Введеніе въ философію.** Пер. съ нѣм. подъ ред. П. Струве, съ библ. дополн. Я. Колубовскаго. Ц. 1 р. 25 к.

Одобрена для фунд. библ. ср. уч. зав. М. Н. П. и **рекомендована** для фунд. библ. ср. уч. зав. и въ библ. слуш. педагог. курс. при женск. гимн. вѣд. У. И. М.

№ 3 и 4. **А. Лихтенберже. Философія Нитцше.** Пер. съ фр. подъ ред. и со вступ. статьей М. Невѣдомскаго. Съ портретомъ Нитцше. Ц. 1 р. 80 к.

№ 5 и 6. **Вернеръ Зомбартъ. Очерки промышленнаго развитія Германіи.** II. Проникновеніе промышл. капитализма въ область докапиталистическаго ремесла. Ц. 1 р.

№ 7 и 8. **Т. Липпсъ. Основы логики.** Пер. съ нѣм. Н. О. Лосскаго. Ц. 1 р.

№ 9 и 10. **Фино. Философія долговѣчности.** Пер. съ фр. д-ра О. А. Литинскаго. Ц. 60 к.

СЕРІЯ ПЯТАЯ:

№ 1. **Лотаръ. Ибсенъ.** Монографія. Пер. съ нѣм. О. А. Волькенштейнъ. Съ портр. и автографомъ Ибсена. Ц. 60 к.

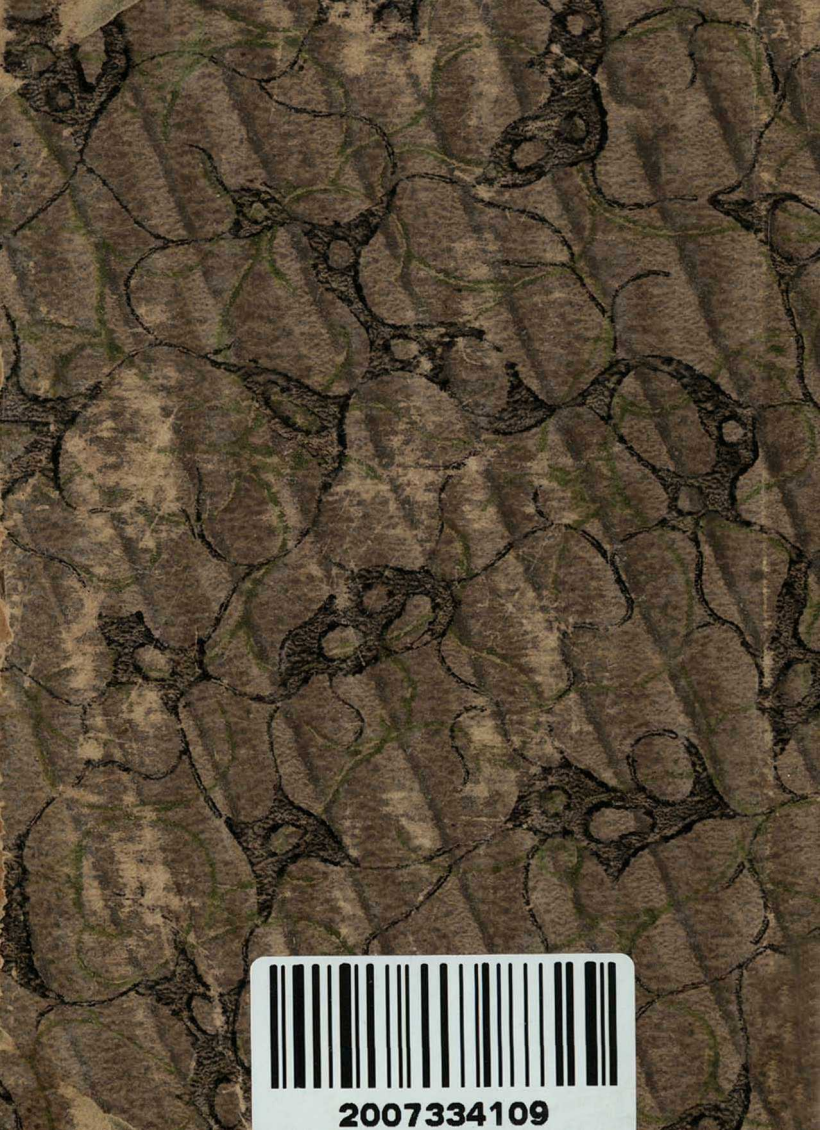
№ 2. Проф. **А. Л. Погодинъ. Религія Зороастра. Джаксонъ. Жизнь Зороастра.** Пер. съ англ. Проф. А. Л. Погодина. Ц. 60 к.

№ 3 и 4. **Т. Липпсъ. Основы этики.** Пер. съ нѣм. Н. О. Лосскаго. Печатается.

№ 5. **Т. Липпсъ. Психофизика.** Пер. съ англ. Г. А. Котляра. Печатается.

Лица, выписывающія книжки „*Образовательной Библіотеки*“ отъ издательства полными серіями, *пользуются скидкой въ размѣрѣ 10 процентовъ.*

Книжный магазинъ О. Н. ПОПОВОЙ Спб. Невскій пр. 54.


2007334109